



МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«ЮЖНО-УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ГУМАНИТАРНО-
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»
(ФГБОУ ВО «ЮУрГГПУ»)

ФАКУЛЬТЕТ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ

КАФЕДРА ЛИТЕРАТУРЫ И МЕТОДИКИ ОБУЧЕНИЯ ЛИТЕРАТУРЕ

ХРОНОТОПИЧЕСКАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ РОМАНОВ ЕВГЕНИЯ ВОДОЛАЗКИНА

Выпускная квалификационная работа
по направлению 44.04.01 Педагогическое образование
Направленность программы магистратуры
«Филологическое образование»

*Проверка на объем заимствований:
75,73% - авторского текста.*

Выполнил (а):
Студент (ка) группы ЗФ-315-205-2-1
Румбах Екатерина Владимировна

Работа *рекомендована* к защите
рекомендована/не рекомендована

« 8 » *февр* 2019 г.
зав. кафедрой литературы и МОЛ
Т.Н. Маркова Маркова Т.Н.

Научный руководитель:
доктор филологических наук, профессор
Т.Н. Маркова Маркова Т.Н.

Челябинск

2019

Содержание

Введение

Глава I. Современные теории хронотопа.

I.1 Из истории формирования понятия «хронотоп».

I.2 Художественное пространство и художественное время в работах М.М. Бахтина.

I.3 Изучение времени и пространства в литературоведении XX-XXI веков.

Глава II. Организация пространства и времени в романах Евгения Водолазкина.

II.1 Творчество Е. Водолазкина в современной критике.

II.2 Маркеры индивидуально-авторского хронотопа в романе «Похищение Европы» (2005 год).

II.2.1 Маркеры пространства (дом, дача/сад, пляж; площадь; города (Петербург, Мюнхен, Дрезден); дорога / путь; монастырь).

II.2.2 Метафизический хронотоп как отражение «временных метаморфоз» в романе «Похищение Европы. События-рифмы».

Заключение

Библиографический список

Введение

Все художественные произведения существуют в системе пространственно-временных координат, которые являются одним из важнейших средств создания образа и способом его характеристики. В литературе каждой культурной эпохи эта система особая, в некотором роде даже уникальная (вспомним классицистическое требование единства места, времени и действия), но вместе с тем существуют и устойчивые пространственно-временные модели – так называемые *хронотопы*.

Проблема соотносённости пространства и времени в современном литературоведении является одной из наиболее актуальных и интересных. По утверждению С.Н. Иконниковой, «любое явление повседневной жизни неизбежно вписывается в систему пространственно-временных координат» [37], поэтому хронотоп – основополагающее понятие исследования бытия.

Сам термин *хронотоп* принадлежит учёному-физиологу А.А. Ухтомскому, который рассматривал его в качестве единицы естественнонаучного анализа течения процессов нервно-психической деятельности, наблюдаемых в каждом отдельно взятом живом организме. Основоположителем теории хронотопа в отечественном литературоведении стал М.М. Бахтин. Уже в его трудах обозначается потенциал данного понятия, во-первых, как спецификатора жанра, во-вторых, как категории, характеризующейся антропоцентричностью, что впоследствии подчёркивалось в исследованиях Ю.М. Лотмана, Д.И. Лихачёва, А.Я. Гуревича, В.И. Тюпы, Н.Д. Тамарченко, С.Н. Бройтмана, В. А. Подороги, В.Н. Топорова, И.А. Голованова, Т.Н. Марковой, Н. Э. Сейбель, А. Б. Есина, В.Е. Хализева, Ю. Шатина, Н.Э. Фаликовой, А. Бергсона, У. Эко, Э. Гуссерля, Д. Фрэнка, М. Хайдеггера, которые в своих работах описывают значение и роль пространства и времени в структуре художественного произведения.

Отталкиваясь от положения М.М. Бахтина о том, что «всякое вступление в сферу смыслов совершается только через ворота хронотопов» [8], можно

утверждать, что ценностно-личностные позиции могут быть объективированы только через их пространственно-временное выражение. Именно поэтому хронотопы являются важнейшими компонентами в структуре индивидуально-авторской картины мира художника, которые определяют особенности его стиля, отражают своеобразие его мировосприятия и мироощущения. Иными словами, хронотоп является важнейшим элементом индивидуально-авторской картины мира писателя, выявлению своеобразия которой и посвящено исследование хронотопической организации романов Евгения Водолазкина.

В этой связи представляется важным акцентировать внимание на том, что Евгений Германович Водолазкин – учёный-медиевист. В 1990 г. он защитил кандидатскую диссертацию на тему «Хроника Георгия Амартола в древнерусской литературе», после чего начал работать в Отделе древнерусской литературы Пушкинского Дома, возглавлявшемся академиком Д. С. Лихачевым. Научные статьи Е. Водолазкина этого периода публиковались в «Трудах Отдела древнерусской литературы», журнале «Русская литература», он принимал участие в подготовке Энциклопедии «Слова о полку Игореве» и «Библиотеки литературы Древней Руси».

В 1992 году, в результате получения Д. С. Лихачевым Тепферовской премии, Е. Водолазкин отправился на годичную стажировку в Германию, в Мюнхенский университет, где изучал западную медиевистику и читал лекции по древнерусской литературе.

Возвратившись в Петербург, продолжил исследования древнерусского исторического повествования, толкований религиозных и агиографических текстов. В 1994 году вышла его работа «Преподобные Кирилл, Ферапонт и Мартиниан Белозерские» (в соавторстве с Г.М. Прохоровым и Е.Э. Шевченко). В 1998 г. в Пушкинском Доме прошла международная конференция «Монастырская культура: Восток и Запад», организованная Е. Водолазкиным, год спустя под его редакцией по материалам конференции вышла одноименная книга.

В 2000 году в Мюнхене, в результате исследовательской работы в

библиотеках Германии, Е. Водолазкин обосновал новую концепцию древнерусского исторического повествования, которая была описана в монографии «Всемирная история в литературе Древней Руси» и защищена в одноименной докторской диссертации в ИРЛИ в том же году.

В этот же период (с начала 2000-ых) начинает заниматься публицистикой и литературой. По его собственному признанию, «научная работа перестала вмещать всего меня. Несмотря на рационалистичность моего труда и ... культуру научного исследования и вообще стиля жизни, очень многое не помещается. Не помещается тот опыт, о котором хочется сказать самостоятельно. Это опыт, который не сводим к пережитым событиям. Это опыт, который я бы даже затруднился определить. Опыт не только событий, но и их долгого обдумывания. Это то, чего нет в юности. У меня это возникло после сорока. И это то, что мне показалось важным сказать. В писательство я вкладывал то, что не помещалось в исследование древнерусских хроник и хронографов» [48]. До 2011 года выходят его сборники воспоминаний и эссе «Дмитрий Лихачев и его эпоха» (2002 год), «Дом и Остров, или Инструмент языка», «Часть суши, окруженная небом. Соловецкие тексты и образы» (обе – в 2011 году).

С 2010 года, когда роман Е. Водолазкина «Соловьёв и Ларионов» попал в шорт-лист Национальной литературной премии «Большая книга», а вышедший в 2013 году роман «Лавр» стал не только её безоговорочным победителем, но и лауреатом премии «Ясная поляна» в номинации «XXI век», о Водолазкине стали говорить как о большом и уникальном в своём роде явлении современной русской литературы. В 2016 году роман «Авиатор» занимает второе место «Большой книги» и становится победителем читательского голосования, а «Брисбен», самая ожидаемая новинка 2018 года, увидевшая свет в декабре, на сегодняшний день является лидером продаж во всех книжных магазинах страны, в том числе Интернет-магазинах (по данным автоматизированного сервиса «Рейтинг книг» сайта Pro-Books.ru).

Пожалуй, это неслучайно. В результате своих научных изысканий, сопоставляя хронографию и летописание, Водолазкин-ученый приходит к выводу, что с течением времени хронографическая история начинает восприниматься «как одна большая притча, чей основной смысл... глубже событийного ряда» [18]. Отсюда основной авторский посыл, сформулированный Водолазкиным-писателем, - «времени нет, все взаимосвязано, одни и те же образы и сюжеты скрепляют разные эпохи, воскрешают персонажей. И в то же время — время есть: и не только летописное или историческое. Существует важнейшее из времен — время личной истории» [41]. Эта мысль, с разными вариациями звучащая в каждом его романе, вызывает неподдельный интерес к его творчеству не только у читателей, но и, в первую очередь, у учёных-филологов.

Вышедшие менее чем за 10 лет, три романа Е. Водолазкина – «Соловьёв и Ларионов», «Лавр» и «Авиатор» – исследовались с разных сторон: отдельные идейно-содержательные аспекты рассматривали Н.В. Трофимова, Т.Г. Кучина, Д.Н. Ахапкина, Я.В. Солдаткина; о жанровом своеобразии романов писали А.Д. Маглий, Э.Ф. Тугушева; Н.К. Шутая рассматривала топологию романов; темпоральность исследовали А.В. Жучкова, Ж.А. Калдыбекова, А.В. Архангельская; проблему изучения нарративных структур поднимала О.А. Гримова.

В 2018 году в Ягеллонском университете г. Кракова (Польша) состоялась II международная научная конференция «Знаковые имена современной русской литературы. Евгений Водолазкин», где было представлено более 80 докладов участников из России, стран ближнего и дальнего зарубежья (Европы, Азии, США), посвящённых исследованию и переводам текстов писателя.

Однако в писательской биографии Е. Водолазкина, помимо названных 4 романов, включая «Брисбен», присутствует ещё один литературный факт, который ни одним исследователем, за исключением Я.В. Солдаткиной, даже не обозначен. Это первый роман писателя, «Похищение Европы», вышедший в 2005 году и не переиздававшийся. Сам Евгений Германович не считает

«Похищение...» удачным, начиная «отсчёт серьёзных текстов с «Соловьева и Ларионова» [15]. Тем не менее, роман можно назвать истоком, откуда берут начало все характерные особенности идиостиля писателя с его интересом ко времени в целом, ко времени личной истории в частности и преломлении в ней истории всеобщей, поэтому нам представляется интересным и целесообразным рассмотреть хронотопическую организацию романов Е. Водолазкина на примере именно этого текста, так как уже здесь можно увидеть идею вневременности, ярко представленную в «Лавре», мемуарное начало, получившее развитие в «Авиаторе», исследовательский подход и документальную точность со ссылками на источники при описании важнейших исторических событий, как в «Соловьеве и Ларионове». Характерна для писателя и топология, представленная в «Похищении Европы»: Санкт-Петербург («Соловьев и Ларионов», «Авиатор», «Брисбен») и Васильевский остров (в «Соловьеве и Ларионове» место конкретизируется до Ждановской набережной, где долгое время жил сам Е. Водолазкин), монастырь, предположительно Кирилло-Белозерский («Лавр»), города Европы Мюнхен, Дрезден, где происходит действие и в «Брисбене». Совпадения присутствуют даже на уровне текста. Так, лейтмотив второй части «Авиатора» *«Бог идеже хочет, побеждается естества чин»*, несколько раз звучит и в «Похищении Европы».

Таким образом, **целью** работы является исследование хронотопической организации романа «Похищение Европы» с точки зрения заложенных в него тенденций, которые найдут отражение в более позднем творчестве писателя. **Объект исследования:** хронотоп как основополагающие категории поэтики романов Е.Водолазкина **Предмет исследования:** хронотопическая организация романа «Похищение Европы».

Цель обусловила **задачи** исследования:

- 1) раскрыть сущность основных подходов к изучению хронотопа в современном литературоведении;
- 2) проанализировать особенности хронотопической организации

романа Е. Водолазкина «Похищение Европы»;

3) выявить маркеры индивидуально-авторского хронотопа.

Теоретико-методологической основой исследования являются положения теории хронотопа М.М. Бахтина, исследования пространственно-временных форм в литературе Д.С. Лихачёва, В.И. Тюпы, Н.Д. Тamarченко, В.Н. Топорова, З.Я. Тураевой, Н.С. Болотновой, подходы к определению функций хронотопа, сформулированные П.Ю. Повалко.

Для решения поставленных задач и проверки гипотезы использовались следующие **методы**:

- герменевтический,
- компаративистский,
- культурно-исторический.

Исследование велось на основе **комплекса подходов**:

- системного,
- герменевтического;
- аксиологического.

Научная новизна связана как с изучаемым текстовым материалом, так и с попыткой выявления на его примере специфики индивидуально-авторского хронотопа.

Практическая значимость состоит в том, что выводы, сделанные в работе, могут стать предпосылками для дальнейшего изучения творчества Е. Водолазкина.

Структура магистерской диссертации включает введение, две главы, заключение, библиографический список.

В первой главе описывается становление понятия «хронотоп» как категории науки, даётся обзор подходов к изучению времени и пространства в литературоведении XX-XXI веков.

Вторая глава посвящена обзору изучения творчества Е. Водолазкина в современном литературоведении и анализу романа «Похищение Европы» с

точки зрения особенностей его хронологической организации.

В заключении описываются сделанные в ходе исследования выводы.

Библиографический список включает 90 источников.

ГЛАВА I. Основные подходы к изучению хронотопа в современном литературоведении.

I.1 Из истории формирования понятия «хронотоп»

Понятие *хронотоп* в современном литературоведении появилось сравнительно недавно – в середине 70-ых годов прошлого столетия, когда была опубликована написанная в 30-е годы работа М.М. Бахтина «Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по исторической поэтике». Именно тогда сам термин был воспринят как «формально-содержательная категория» [8, с.400]. В восьмидесятые годы изучение форм пространства и времени в литературе стал «одним из интереснейших аспектов общенаучного освоения реального пространства и времени» [77, с.45]. В девяностые же акцент смещается на мировоззренческое значение понятия, и хронотопический подход становится способом «постижения смысла человеческого бытия», соединяя в себе узкоспециальное (литературоведческое) и философское осмысление данного понятия [там же, с.46].

Однако философское осмысление хронотопа не является открытием современных исследователей. Впервые пространство и время со смыслом художественного произведения связал Аристотель. В классической философии независимое друг от друга изучение категорий пространства и времени и происходящих в них процессов легло в основу *субстанциальной концепции* (Демокрит, Эпикур, И. Ньютон). Так, например, Иссак Ньютон, опираясь на основные постулаты евклидовой геометрии, выдвигает понятие «абсолютного пространства» и «абсолютного времени» в соответствии с законами классической механики. Вместе с тем его современник Джон Локк, рассмотрев в «Опыте о человеческом разуме» время и пространство отдельно, посвятил их совместному анализу целую главу и пришёл к выводу о том, что «распространённость и продолжительность взаимно обнимают и охватывают

друг друга. Каждая часть пространства находится в каждой части распространённости <...> это может служить предметом дальнейшего размышления» [45, с.219]. Однако, указав на неразделённость времени и пространства, философ больше не обращался к этой идее.

В XVIII веке И. Кант отказывается от субстанциальной концепции И. Ньютона и декларирует постулат о пространстве и времени как о «чистых формах чувственного созерцания», выделяя их априори как «формальные условия всех явлений вообще» [39, с. 138]. То есть для того, чтобы представить время, необходимо представить и пространство, объективно существующее в этом времени, что доказывает их взаимосвязь в сознании субъекта.

В отличие от И. Канта, Г. Гегель связывает время и пространство не только друг с другом, но и с самодвижущейся материей, подтверждая тем самым их взаимопереход в объективной реальности. Понятия *пространство* и *время* трактуются в философии Гегеля с позиций диалектического метода и объективного идеализма, которые были переосмыслены материалистической философией, обозначив пространство и время как объективно существующие основные формы бытия движущейся материи. Те же идеи высказывал в начале XIX века А. Шопенгауэр: «...только во времени представление сосуществования невозможно; в другой своей половине оно обусловлено представлением пространства, так как только во времени все есть одно после другого, в пространстве же — одно подле другого: таким образом, это представление возникает только из соединения времени и пространства» [87]. В середине XIX века в очерке о космологии «Эврика» Э. А. По утверждает: «Пространство и длительность суть одно» [57], а Г. Уэллс в романе «Машина времени» (1895 год) пишет, что «между временем и тремя измерениями пространства нет никакой разницы, за исключением того, что во времени движется наше сознание», и что «...каждое реальное тело должно обладать четырьмя измерениями: оно должно иметь длину, ширину, высоту и продолжительность существования».

В начале XX века венгерский философ М. Палади вводит в научный

обиход понятие «пространство-время» вместо отдельных пространства и времени. В точных же науках процесс формирования понятия «пространство-время» начался в середине XVII века с размышлений Галилео Галилея о принципе относительности и продолжился экспериментами, связанными с измерением скорости света в пространстве Олафа Рёмера (1696 г.), Джеймса Брэдли (1727 г.), описанием явления дифракции (Огюстен Френель, 1818 г.), выдвижением гипотез об электромагнитной природе света (Эрстед, Ампер, Фарадей, Максвелл, Физо, Майкельсон, Лоренц, Пуанкаре).

В 1905 году была опубликована работа «К электродинамике движущихся тел» А. Эйнштейна подытожившего все сделанные до него в этой области открытия, где существующая концепция времени и пространства претерпела кардинальные изменения. Теория Эйнштейна доказала, что в реальном физическом мире пространственные и временные интервалы меняются при переходе от одной системы отсчета к другой, таким образом выявив глубокую связь между пространством и временем и показав, что в природе существует единое пространство-время, а отдельно пространство и отдельно время выступают как его своеобразные проекции, на которые оно по-разному расщепляется в зависимости от характера движения тел. На основании теории относительности Эйнштейна в 1908 году немецкий учёный Герман Минковский впервые представил развёрнутую четырёхмерную пространственно-временную модель, где положение события задаётся тремя пространственными координатами и одной временной. Таким образом, в рамках *реляционной* научной парадигмы пространство и время рассматриваются уже в системе их взаимодействия. Появляется термин «пространственно-временной континуум» как отражение единой формы координации явлений.

Открытия Эйнштейна, идеи о возможности множественности пространств, об их асимметричности повлияли практически на все области знания. Однако сведение всех пространственно-временных форм только к физическим не учитывало специфики их субъективного восприятия, поэтому по мере развития наук выделялось биологическое, психологическое, социальное

время-пространство. Был проведён ряд исследований, доказавших разное восприятие времени ребёнком и пожилым человеком, описаны разные отражения пространственно-временных представлений в социуме.

В искусстве начала XX века также сложился новый, особый образ мира, со своей спецификой постимпрессионистского отражения пространства и времени. Так, представители художественного направления *абстракционизма* отказывались от предметности, воспроизведения реальных форм видимого мира (В. Кандинский, К. Малевич). *Футуризм* и *кубизм* отражали скорость течения времени через пересечение линий, сдвиги, наплывы, пластику форм (П. Пикассо). Для *пуристов*, напротив, характерна «плоскостность», рационалистическая упорядоченность (А. Озанфан, Ле Корбюзье). Ключевая идея *сюрреализма* – в выходе за рамки реальности, в исследовании сновидений, фантазий, проявлений изменённого сознания (С. Дали). В основе *фовизма* – создание образов исключительно через цветовую гамму (А. Матисс). Художественный мир *экспрессионизма* проповедовал отказ от иллюзорного пространства (в том числе и от объёма формы), стремление к резким диссонансам. К первобытному орнаментальному искусству в поисках новых форм выражения пространственно-временных координат обращаются *супрематисты* (К. Малевич) и т.д.

Функции художественного пространства и времени меняются и в искусстве слова. Так, к началу 20 века эти категории становятся, по выражению В.О. Бахмутского, «предметом художественной рефлексии» [4, с. 43], а иногда и областью эксперимента – например, в таком явлении литературы, как «поток сознания» (М. Пруст, Дж. Джойс). Но и в XIX веке уже можно наблюдать изменения подходов к изображению мира. Одним из первых «экспериментаторов» в этой области в русской литературе называют Ф.М. Достоевского (см. об этом [15]), который, подобно А. Эйнштейну в физике, разрушил статичную, «плоскую» картину мира в литературе.

Таким образом, к 1938 году, когда была создана теория М.М. Бахтина, хронотоп был одним из многих понятий, определяющих особенность

отношений времени и пространства, а его становление было обусловлено как достижением естественных наук, так и изменением представлений о взаимоотношениях пространства и времени в философии и искусстве рубежа XIX-XX веков.

I.2 Особенности осмысления художественного пространства и художественного времени в работах М.М. Бахтина

Основной сферой научных интересов М.М. Бахтина было создание теории романа. В 30-40 годы прошлого столетия он пишет ряд работ, объединённых этой общей идеей («Слово в романе, «Роман воспитания и его значение в истории реализма», «Из предыстории романного слова», «Эпос и роман»), в процессе создания которых теория хронотопа вычленяется как один из аспектов. Так, в статье «Формы времени и хронотопа в романе» не только описана целостная структура пространства и времени в художественном тексте, но и впервые появляется термин *хронотоп* именно в литературоведческом значении (сам М.М. Бахтин упоминает, что термин заимствован «почти как метафора» после посещения им в 1925 году лекции А.А. Ухтомского о хронотопе в биологии).

Следует отметить, что философское осмысление теории хронотопа заложено М.М. Бахтиным ещё в его ранних сочинениях. Размышляя о причастности человека к бытию, Бахтин утверждал, что каждый имеет в нём единственно возможное «место», находясь в котором человек индивидуализирует время и пространство, что влечёт за собой ценностное осмысление мира [6]. Впоследствии эта антропоцентрическая идея о «ценностном месте» перерастёт в идею о ценностном хронотопе вообще.

Обозначая хронотоп как «существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе» [8, с. 234], Бахтин опирается на выводы Г.Э Лессинга, высказанные им в «Лаокооне» и состоящие в том, что «специфика предмета словесного художественного изображения связана с временной последовательностью самого высказывания». [68, стб.1173]. Также Бахтин учитывает умозаключения И. Канта о времени и

пространстве как формах познания в эстетике, принимает и осмысливает идеи неразрывности этих форм как в природе, как и в языке.

М.М. Бахтин, анализируя историю развития и становления романских жанров, выявляет характерную особенность литературно-художественного хронотопа, состоящую в единстве «пространственных и временных примет в осмысленном и конкретном целом. Время здесь сгущается, уплотняется, становится художественно-зримым; пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета, истории. Приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем» [8, с. 235]. Бахтин подчёркивает определяющую роль хронотопа в жанрообразовании и делает акцент на том, что, как «формально-содержательная категория», хронотоп в значительной мере «определяет... и образ человека в литературе; этот образ всегда существенно хронотопичен» [там же].

В своей работе «Формы времени и хронотопа в романе» М.М. Бахтин доказывает, что определённые типы хронотопов либо сменялись с течением времени, либо закреплялись традицией, а изменение форм художественного изображения действительности свидетельствуют об изменении её субъективного восприятия.

Н.Э. Фаликова допускает возможность, что, формулируя основные постулаты своей теории, Бахтин непосредственно ориентировался на известную ему теорию относительности, доказывающую на основе постоянства скорости света «универсальную взаимосвязь временных и пространственных величин. Если признать взаимосвязь времени и пространства универсальной также и в художественной действительности, то можно попытаться найти «постоянную величину», которая отражала бы эту зависимость в разных системах. В отдельных разновидностях того или иного жанра особенности пространства и времени меняются на протяжении веков. Так как временные и пространственные характеристики взаимосвязаны, то меняются они всегда «пропорционально», то есть в пределах одной жанровой традиции. При любых изменениях постоянным, подобно коэффициенту пропорциональности в

математике, остаётся ядро жанрового хронотопа. По мнению Бахтина, именно этот неизменный тип пространственно-временных отношений определяет жанр. <...> Постоянную основу романного хронотопа оставляет ориентация на незавершённое настоящее, а хронотоп эпоса определяется обязательной «причастностью к прошлому» [77, с.49].

Несмотря на то, что М.М. Бахтин дал чёткое определение хронотопа, в 30-е годы им были сделаны только первые выводы. Вернувшись к этой проблеме спустя почти полвека, он даёт несколько вариаций первоначального определения, истолковывает взаимосвязь пространства и времени через определённые образные категории, так как «хронотоп как преимущественная материализация времени в пространстве является центром *изобразительной конкретизации*» (выделено нами) [8, с. 399]. Будучи убеждённым в том, что «всякое вхождение в сферу смыслов совершается только через ворота хронотопов» [там же, с. 406], эти хронотопы, по его мнению, «должны принять знаковую форму, видимую и слышимую нам» [там же]. Так, Бахтиным выделяются хронотоп дороги, встречи, гостиной-салона, замка, провинциального города, хронотоп порога и т.д. При этом учёный говорит о необходимости принятия во внимание хронотопов не только конкретного произведения, но и его автора, и читателя (слушателя).

В настоящее время содержание понятия *хронотоп* расширяется, углубляется, обогащается новыми смыслами.

I.3 Подходы к изучению времени и пространства в литературоведении XX-XXI веков

Открытие А. Эйнштейном теории относительности изменило отношение к параметрам пространства и времени во всех областях науки и искусства, в том числе и в искусстве слова – литературе. В изображении хронотопа появились новые тенденции:

- мифологизация и символизация художественного времени и пространства (обобщённость или вымышленность хронотопа);
- удвоение художественного времени и пространства, при котором изображаемый хронотоп возводится к некоему подлиннику–истоку, сверяется с ним и получает новое выражение (ценностное или пародийно-игровое);
- обращение к памяти персонажа как к внутреннему пространству для развёртывания событий (ход сюжета мотивирован психологией припоминания);
- появление техники монтажа, пространственно-временной мозаики;
- конкретное многоплановое земное пространство и историческое время;
- «герой» монументального повествования – само время, подчиняющее себе судьбы персонажей.

Названные тенденции потребовали нового инструментария их изучения, что повлекло развитие интереса к исследованиям пространства и времени как в литературоведении, так и в лингвистике.

Текстовое пространство (локальность) – «текстовая категория, представляющая собой неотъемлемое свойство всех объектов действительности, поэтому пространственные характеристики приписываются и тем объектам, которые сами по себе не имеют пространственной природы»

[51, с. 539], «отражённое подобие реальной действительности или её субъективное преломление» [там же, с. 540]

В литературоведении второй половины XX века в работах учёных большое внимание уделено пространству как самостоятельной категории. При этом представителями Тартуской (Ю.М. Лотман и др.) и Московской (В.Н. Топоров и др.) школ пространство изучается в связи с изучением структуры текста. Ю.М. Лотман выделял такие подтипы художественного пространства, как «волшебное и бытовое, внешнее или внутреннее», при этом «поведение персонажей в значительной мере связано с пространством, в котором они находятся, и, переходя из одного пространства в другое, человек деформируется по его [пространства] законам» [47, с.264].

В. Н. Топоров разграничивает бытовое, ньютоновское (научное) и мифопоэтическое понимание пространства [72, с. 227-285].

И.А. Голованов предлагает «в качестве инструментов изучения пространства термины *локус* и *топос*, под которыми понимаются различные пространственные объекты <...> Разграничение топоса и локуса соответствует разграничению идеального и реального, архетипического и конкретного». [25, с.55-64]

Д.С. Лихачёв отмечал ведущее положение пространства и времени в совокупности понятий, мотивов и образов художественного мира писателя.

Т.Н. Маркова рассматривает пространство и время как внесубъектные формы психологизма, отмечая пространственно-временные антитезы, которые предъявляют «на доступном невооружённому глазу уровне неслиянность, несовместимость разных миров, а на глубине ... текстов – движение навстречу, ожидаемое, желанное» [50, с.141], «оппозиции закрытого и открытого, реального и эзотерического», «хаоса и гармонии» [там же, с.142, 144]

В современной науке, как отмечает П.Ю. Повалко, концепции пространства и времени усложняются, в их центре – типы пространственно-временных отношений (Ю.М. Лотман, И.Р. Гальперин и др.), категории хронотопа в разных типах культур (Д.С. Лихачёв, В.Н. Топоров и др.), роль

хронотопа в реконструкции авторской концепции и в организации текста (Н.Д. Арутюнова, И.М. Кобозева и др.) [58, с. 106-112]

Отсюда можно выделить несколько подходов к проблеме изучения и интерпретации хронотопа в литературном произведении.

Темирболат А.Б. [13, с. 6-9] описывает четыре таких подхода:

1) *теоретический*, направленный на выявление сущности категории хронотопа в литературном произведении, её значения, роли, особенностей функционирования;

2) *конкретно-практический*, предполагающий исследование хронотопа на материале творчества конкретного писателя;

3) *комплексный*: время и пространство рассматриваются в неразрывной со всеми компонентами и категориями литературного произведения.

4) *междисциплинарный*, при реализации которого хронотоп рассматривается неразрывно от бытия человека и представлен категориями *мегамира* (космос, Вселенная), *макромира* (реальная действительность, окружающая человека) и *микромира* (духовный мир человека, его сознание, воображение, память).

Классификации хронотопов, представленных современными учёными, конкретизирует информационное поле категорий пространства-времени:

- социальный,
- культурно-исторический,
- психологический,
- биологический,
- физический.

При герменевтическом и семиотическом подходах к анализу хронотоп осмысливается как знаковая система, включающая в себя исторический, культурологический, философско-эстетический, религиозно-мифологический, географический *коды*, которые в совокупности образуют смысловое целое художественного произведения и дают представление как о своеобразии индивидуально-авторской картины мира, так и о специфике хронотопической

организации литературного произведения с его особыми, уникальными ритмом действия и динамикой повествования.

Рассматривая хронотоп как коммуникативную систему, внутри которой осуществляется взаимодействие автора, созданных им героев и читателя (слушателя), современные исследователи большое внимание уделяют «внутреннему хронотопу» - пространству души, сознания, воображения, памяти, а в особенности – онейрическому времени-пространству (сон как особая, пограничная реальность).

Назовем основные виды пространства и времени, выделяемые в художественном тексте.

Вертикальные пространства включают образы верхнего, среднего и нижнего пространств (например: верхнее - небо, горы, крыша дома; среднее - земля, море; нижнее - морское дно, овраг, обрыв, подвал).

Горизонтальные пространства включают протяженность четырех сторон света (север, юг, запад, восток) или четырех пространственных ориентиров относительно говорящего (правое, левое, впереди, сзади), а также точку центра.

Пространства **дальние** и **ближние** разграничиваются по отношению к предметам или образам-персонажам.

Внешние и **открытые** пространства не имеют определенных и четких границ (например: поле, море, город...).

Внутренние и **закрытые** пространства имеют строго определенные и постоянные границы (например: дом, комната, сундук, шкатулка...).

Динамические пространства пребывают в движении, они изменчивы (например: дорога, река, фонтан, водопад...).

Статические пространства неподвижны относительно своего первоначального состояния (например: горы, озеро, степь...).

Географические пространства включают виды ландшафтов, разные рельефы местности, естественно-природные и климатические пояса (например: горы, степь, море, лес, пустыня, джунгли, оазис).

Пространство цивилизации включает в себя пространственные формы, порождаемые человечеством в процессе эволюции (например: пространство государства, города, деревни, кладбища; архитектурные ансамбли - монастырь, замок, поместье, усадьба...). Эти формы пространственного бытия человека часто вступают в конфликтные отношения с естественно-географическим ландшафтом земли и экологией.

Макро-и микропространства различают с точки зрения величины, объема и протяженности. Микропространством можно считать, например, шкатулку, макропространством – море, город и т.д.

Разграничивают **жизнеподобные, воображаемые** и явно **фантастические виды пространства**. Первые имеют аналоги в действительности; вторые возникают в мечтах, воспоминаниях, грезах; третьи принадлежат опыту фантазии конкретного автора (например, в научно-фантастических романах).

Пространственные образы играют значительную роль при осмыслении образа-персонажа,

Общая картина художественного пространства конкретного литературного произведения складывается из соотнесенности всех видов пространственных характеристик, которые выделены в процессе чтения и понимания художественного текста.

Существуют основные характеристики видов времени.

Настоящее, прошедшее и будущее время как три проявления одного текущего **линейного времени**.

Циклическое время представляется совершенно иным, чем линейное время, так как движется не по прямой, а по кругу (время солнечного, лунного, годового, суточного, биологического циклов).

Историческое время - одна из разновидностей линейного времени, рассмотренного в ретроспекции как совершённое и прошедшее. Историческое время может быть рассмотрено как большое время, которое противостоит малому времени человеческой жизни.

Бытовое время - это время, измеряемое категориями человеческого быта,

включающими труд и отдых, время завтрака, обеда и ужина, время сна и бодрствования, время праздника и будней.

Время человеческой жизни - это время, отведенное для человеческого бытия, которое состоит из периода детства, юности, зрелости, старости и завершается смертью.

Мифологическое, фольклорное время - это особые формы времени, порожденные коллективным сознанием человечества и окончательно закрепленные в мифах, преданиях, легендах и фольклорных жанрах (сказках, былинах, песнях, обрядах).

Фантастическое время - это вымышленные формы времени, которые создает фантазия человека в искусстве. Оно встречается в литературной сказке, фантастическом рассказе, научной фантастике.

Сновидное время — это особое время, существующее в сновидениях и мечтах (снах наяву) человека.

Вечность — это остановленное настоящее время, которое не имеет прошедшего и будущего.

Наблюдения за художественным временем позволяет выделить такие приемы, как:

а) **замедление движения времени (ретардация)** с помощью введения в текст описаний или диалогов;

б) **стяжение** - сжатие времени, его убыстрение за счет пропусков отдельных временных отрезков (например, в тексте часто встречаются такие слова - *прошло два года, через час он пришел, вечером началась метель, незаметно пролетели годы* и др.);

в) **пунктирное время** - фрагментарное, прерывистое воспроизведение только самых главных временных отрезков;

г) **нарушение линейной последовательности событий** (например, забегание в будущее или возвращение из настоящего в прошлое). Возвращение из настоящего в прошлое (ретроспекция).

Соотнесение различных форм пространства и времени в современном

литературоведении позволяет выделить такие модели хронотопа, как *циклический* (идея вечно повторяемости и круговорота пространства и времени, явленная в картинах жизненных и природных циклов), *линейный* (последовательное движение от прошлого к настоящему), *хронотоп вечности* (остановленные пространство и время, «нулевое» время), *нелинейный хронотоп* (бытие многомерно, одновременно могут существовать разные пространства). При этом в сознании человека, в сознании писателя, читателя все эти модели могут не просто сосуществовать, но и взаимодействовать, порождая новые интерпретации и смыслы.

Смыслообразующая функция хронотопа декомпозируется на более конкретные, частные:

онтологическую, позволяющую «раскодировать» авторскую «модель мира», стать средством познания;

антропоцентрическую, которую обозначал и М.М. Бахтин, рассуждая о внешнем и внутреннем хронотопе героя;

прагматическую, связанную с языковым выражением хронотопа;

эстетическую, помогающую читателю мыслить художественными образами;

сюжетообразующую, основанную на утверждении М.М. Бахтина о времени и пространстве как об организационных центрах основных сюжетных событий;

символическую, когда образы времени и пространства рассматриваются не только в предметном плане, но имеют обобщающее значение (в ряде случаев – для творчества конкретного автора, в конкретном произведении), глубинный смысл, связанный с проникновением в духовные сферы [58, с. 106-112].

Итак, изучив основные подходы к исследованию форм хронотопа в современном литературоведении, можно сделать вывод о том, что природ и основные свойства категории пространства и времени в литературе так или иначе отделены от реального времени и пространства, характеризуя по большей части мир героя, а не мир автора и читателя. Вместе с тем выбор способов

создания «единой пространственно-временной структуры мира героя имеют целью воплотить или передать *определённую систему ценностей*» автора. И в связи с этим В.И. Тюпа предлагает «в основу разграничения видов и форм художественного «хронотопа» ... положить характер взаимоотношения автора и героя, а также двух связанных с ними действительностей». [70, с. 180]

Таким образом, различие акцентов (на эстетическом качестве пространства и времени или на разнообразии их форм) зависит от того, рассматривают ли пространство и время в произведении вместе или отдельно, от сосредоточенности на выполняемых хронотопом функциях, от избранного подхода к их изучению.

ГЛАВА II. Специфика хронотопа в романах Евгения Водолазкина

II.1 Творчество Е. Водолазкина в современной критике

Романы Евгения Водолазкина вызывают не только искреннюю любовь читателей, но и, учитывая род деятельности автора, учёного-медиевиста, неподдельный исследовательский интерес филологов. Так, на прошедшей в Кракове (Польша) в мае 2018 года конференции «Знаковые имена русской литературы. Евгений Водолазкин» более 80 докладчиков из разных стран мира поднимали вопросы соотнесённости текстов Е. Водолазкина с литературной традицией (Махнина Н.Г., Сидорова М.М., Куффель И.И., Попова Н.А., Солдаткина Я.В., Григоров Н.А., Маркуччи Дж. и др.), их интертекстуальности (Полтавцева Н.А., Рыбальченко Т.Л. и др.), обновления нарративных техник, присущих прозе Водолазкина и свойственных художественному мышлению писателя (Звягина Н.Ю., Максимова Н.В., Горбенко А.Ю., Пацано В., Гримова О.А. и др.), а также говорили о специфике перевода его текстов и лингвистическом своеобразии творчества (Курдюмов В.А., Жеребов В., Козиол А., Кахла Э., Карафиллидис И. и др.)

Наиболее исследованным на сегодняшний день является роман «Лавр». Действительно, для современной русской литературы это явление, пожалуй, уникальное: во-первых, главный герой – древнерусский святой, и всё повествование строится с соблюдением ряда жанровых особенностей жития, при этом сам автор уже в подзаголовке подчёркивает, что его роман – «неисторический». Во-вторых, в центре повествования – концепция времени и пространства. Как отмечает Е. Орлова [53], роман, «виртуозно соединив эпохи, языки и стили, стал захватывающим исследованием о человеке и времени как таковом».

Большинство исследований творчества Е.Водолазкина посвящено именно изучению концепции времени в «Лавре». Так, Калдыбекова Ж.А. [38, с.103-107]

делает вывод, что время в нём – «авторская мистификация». Исследователь указывает на то, что в «Лавре» сосуществуют две ключевых модели времени: «открытое», позволяющее менять хронологию повествования за счёт возможности одновременно находиться в разных временах и свободно перемещаться между ними, и «замкнутое», которое ориентировано только на сюжетную линию, благодаря чему идея *времени* ставится под сомнение и возникает идея *вневременности*. Калдыбекова Ж.А. описывает и другие временные модели, используемые Е. Водолазкинским в романе: *линейное* – для показа становления героя как праведника, как святого; *циклическое* – для доказательства мысли автора, что всё идёт по кругу; *спиральное* – время даёт герою такие испытания, пройдя через которые он становится более совершенным; находясь в *нулевом* времени, герой замечает такие события, которые как бы «вынуты» из времени, не зависят от него; *параллельное* время подтверждает идею вневременности, когда у разных времён, сколь бы различными они не были, всегда найдутся точки пересечения.

Жучкова А.В. [35, с. 50-56] представляет время в романе Е. Водолазкина как «многоуровневую полифоническую систему» с мозаичной структурой, при этом отмечает, что при отсутствии «прямой корреляции между пространственно-временными локусами» невозможно говорить «о мозаичности *хронотопа*» [Там же, с. 51] в «Лавре», так как внимание автора сосредоточено на исследовании природы времени, а фрагменты пространства выступают как «узлы кристаллической временной решётки». Жучкова А.В. приходит к выводу, что в «Лавре» время общечеловеческое (время общей истории) и личное (необходимое человеку для его внутренних изменений, духовного роста) едины, и именно в этом единстве проявляется нравственное содержание истории.

Рассматривая «Лавр» в ряду с «Венериным волосом» и «Письмовником» М. Шишкина, с романом М. Петросян «Дом, в котором...» и фиксируя «отсутствие времени» как одну из характерных особенностей современной прозы, отражающей умонастроение эпохи, Солдаткина Я.В. [66, с. 271-280]

подчёркивает их сходство также в идее *поиска ценностной вертикали*, вокруг которой «закручивается» спиральное время. В «Лавре» такой «ценностной вертикалью» становится Бог, а концепция времени, по мнению исследователя, отражает представление средневековых христиан о том, что время жизни человека – это путь к Страшному суду, что должно подтолкнуть современного читателя, видящего в идее конца света «не философско-нравственный, а исключительно зрелищный феномен» [там же, с. 279], к размышлениям не только о соотношении контекста всеобщей истории со временем истории собственной, но и о направленности последней. Таким образом, в концепции времени «Лавра» ярко выражается ценностный характер.

Топологическую систему романа Е. Водолазкина описывает Шутая Н.К. [88, с. 56-58]. Используя методологию выявления многоуровневой топологии, она выделяет четыре структурно-пространственных уровня в «Лавре»: первичный уровень топологии – деревенско-слободской (он же будет и последним: жизнь Арсения началась в Рукиной слободке, жизнь схимника Лавра завершилась неподалёку от неё); на следующем топологическом уровне находятся «большие города» – самый крупный город княжества Белозерск и Псков, «самый большой из виденных им городов. И самый красивый». [22, с. 175]. Важная функциональная особенность «большого города» в топологической структуре «Лавра» в том, что он «служит своеобразным трамплином для перехода ... на глобальный уровень» [88, с. 57] (глобальный топос представлен городами христианской Европы и Святой Земли). Каждый топологический уровень, по мнению Шутовой, как «предопределяет меру и форму свободы героя», так и отражает пространственно-географические представления человека позднего Средневековья на Руси.

Жанровое своеобразие романа «Лавр» с точки зрения его пространственно-временной организации рассматривает Маглий А.Д. [49, с. 177-186], выделяя в романе хроникальное, или хронографическое, и палейное повествование. Соотнесение настоящего, средневекового и библейского времени с природными и календарными циклами позволяет создать единую

картину мироздания, в результате чего образо- и сюжетобразующими осями романа становятся одновременность (божественная вечность, нулевое время) и разновременность (земной ход событий), имеющие точки пересечения, а весь роман представляет собой «метаморфозу времён – поколений» [там же, с. 184].

Трофимова Н.В. замечает в «Лавре» черты средневекового историзма и свойственную средневековой литературе относительную хронологию [74, с. 7-20]: события происходят с точным упоминанием дат (как по мирскому, так и по церковному календарям), указывается точное время происходящего (две недели, три дня и три ночи и т.д.).

Романы «Соловьёв и Ларионов» (2014) и «Авиатор» (2016) изучены гораздо меньше вообще и с позиций хронотопической специфики в частности. В то же время Кучина Т.Г. и Ахапкина Д.Н. [44, с. 105-108], рассматривая в «Авиаторе» образ «человека пишущего», приходят к выводу, что для Иннокентия Платонова, главного героя романа, письмо – способ противостояния времени и беспомощности, возможность преодоления линейности времени через реконструкцию не только своего реального прошлого, но и потерянных в заморозке лет. Особое внимание авторы исследования уделяют кругу чтения Платонова, обращая внимание на то, что «персональная история складывается ... и из готовых литературных сюжетов, прорастающих в реальную биографию героя» («Робинзон Крузо» Д. Дефо, чеховские, бунинские, набоковские, блоковские, пастернаковские мотивы). Все это, по мнению авторов, помогает запустить обратный отсчёт времени, воссоздать и сохранить пошлое для будущего.

Солдаткина Я.В. [67, с.19-28] анализирует трансформацию идей А. Платонова о преодолении смерти, о собирании и сохранении вещей в романе «Авиатор». Выстраивая параллели с поэтикой А. Платонова, Солдаткина акцентирует внимание на том, что собирание Иннокентием мелких, незначительных деталей, которые он описывает сам и просит описывать своих близких (Настю, Гейгера), характерно и для героев А. Платонова, которые стремятся сохранить «вещество существования» и восстановить полноту бытия.

Исследователь отмечает типологическое родство героев Водолазкина и Платонова, которые пытаются «спасти от забвения и – в конечном итоге – от времени и уничтожения, сообщить смысл всему, что существует на земле, ... весь ... мир, в котором отражается и продолжает отражаться человек и после физической смерти» [там же, с.25]. Близость художественных миров Платонова и Водолазкина видит Солдаткина в трактовке обоими семантической и метафорической структуры «жизнь-смерть-бессмертие», в поисках путей нравственного переустройства личности и общества.

Проблеме изучения нарративных структур романа «Соловьёв и Ларионов» посвящено исследование Гримова О.А. [27, с. 60-62]. Роман рассматривается с позиций характерной для современной литературы «энигматической интриги», в центре которой оказывается человеческая личность в её соотношении со временем и смертью.

Роман «Похищение Европы» не изучен и лишь единожды упоминается исследователем в ряду других романов Е. Водолазкина, где действие происходит в 20 веке [67, с.19], в статье, посвящённой феномену Водолазкина-писателя [54] и в одном из интервью самого автора [15].

II.2 Маркеры индивидуально-авторского хронотопа в романе «Похищение Европы» (2005 год)

II.1.2 Маркеры пространства (дом, дача, сад/пляж; площадь; города (Петербург, Мюнхен, Дрезден); дорога / путь; монастырь)

Действие романа «Похищение Европы» связано происходит в 1998-1999 годах. В это время Е.Г. Водолазкин находился на стажировке в Мюнхене и стал свидетелем ожесточённой информационной войны, развернувшейся в результате ракетно-бомбовых удары, которым со стороны НАТО подверглись Косово и Белград.

Е.Водолазкин характеризует свой первый роман как публицистический [15], автор-повествователь называет «записками» [22, с. 5], а один из героев – Bildungsroman (нем.) [22, с. 371], романом о воспитании, о становлении личности. Эти обозначения жанра определяют и специфику хронотопа произведения.

Роман написан в стилистике мемуаров и является «изложением личной истории» [22, с. 5] Кристиана Шмидта, 20-летнего молодого человек, *случайно* оказавшегося в центре политических событий, из-за чего был вынужден скрыться в одном из монастырей в России.

Отталкиваясь от положения Бахтина, что герой всегда «существенно хротопичен», в становлении Кристиана можно выделить ряд важнейших этапов, связанных с хронотопами дома, площади (города), дороги, монастыря. Эти хронотопы условно можно разделить на хронотоп прошлого (памяти), настоящего, будущего, хронотоп вечности, метафизический хронотоп («невидимость» и «виртуальные путешествия» в этом состоянии, сон, обморочные видения).

Точкой отсчёта в воспоминаниях Кристиана является его 12-летний возраст, когда он был, по собственным представлениям, «гадким утёнком». Более того, он ощущал себя и «непривлекательным» – а это не совсем то же, что быть «несимпатичным» или «некрасивым»: «Будь я в ту пору просто некрасив, это было бы ещё полбеды. Я был непривлекательным. Едва я начинал отвечать урок, на лице учительницы появлялась нерадостная смесь скуки и терпения» [22, с. 9], на переменах к нему никто не подходил, при этом он не был изгоем, его никто не обижал, но единственным его устремлением было «стать стеной». Отношения с родителями он характеризует как «странные отношения по касательной». При этом одиночество не тяготит Кристиана: ему дорог покой, потому что только в состоянии полного покоя он мог отправляться в «путешествия невидимки. Сколько себя помню, из недостижимых вещей невидимость представлялась мне самой привлекательной» [22, с. 11].

В 13 лет герой неожиданно для себя из гадкого утёнка превращается в прекрасного лебедя, он становится по-настоящему красивым и начинает ощущать дистанцию по отношению к своему телу, чувствуя каждый свой неуклюжий жест под «новой пленительной оболочкой. Восхищение новым телом не вызывало во мне ни малейшего стеснения – так мало я соотносил его с собой самим. Это было чьё-то чужое тело, неожиданно предоставленное в полное моё обладание. Точнее – наоборот. Тот маленький, нескладный и бесцветный, каким я был прежде, принадлежал неотразимому спортивного вида блондину, каким я стал уже к пятнадцати годам» [22, с. 12]. Новая внешность породила и новое отношение к Кристиану: он стал привлекать к себе внимание, но расцветшая красота всё ещё скрывала под собой робкого и незаметного Шмидта, поэтому его «любовь к невидимости» не только не прошла, но и усилилась. Появились «два Шмидта», и «мало-помалу я стал привыкать к спавшему, евшему и гулявшему со мной молодому человеку. ... его присутствие стало меня поддерживать. Кроме театров или магазинов, был ещё ряд публичных мест, где он справлялся гораздо лучше, чем я. ...» [22, с. 15].

Понимание этой двойственности, иронический, сторонний взгляд на «нового Кристиана» будут присущи всему повествованию. Интересно, что описывая годы детства и юности, Кристиан ни разу не упоминает друзей-сверстников. Единственным другом он стал для себя сам.

Чувствуя в себе отсутствие задатков «настоящего мужчины», жёсткого и уверенного в себе, герой отказывается от армии, ссылаясь на свой пацифизм, и отправляется на альтернативную службу – в *дом престарелых*. В момент принятия решения об альтернативной службе Кристиан съезжает от родителей, которые делают ему нетипичный для Германии, «где самостоятельность трактуется прежде всего в финансовом смысле» [22, с. 18], подарок, сняв квартиру у уезжающих на несколько лет друзей и взяв на себя расходы по её содержанию.

Это перемещение в пространстве свидетельствует о серьёзном переломе в жизни Кристиана: он переступает порог не только нового жилья и нового места работы. «Жизнь – начиналась», – скажет он, завершая описание первого дня самостоятельности. [22, с. 20]

Дом, дача, сад/пляж. Интересно, что понимания *дома* как родового гнезда, где происходит взросление и мужание, у Кристиана нет. В его отношениях с родителями отсутствует доверительность, тепло, воспоминания раннего детства у Кристиана тоже отсутствуют – вероятно, о той же причине. Пожалуй, это единственный герой Водолазкина, у которого, по сути, нет детства. Для героев последующих романов дом – это в первую очередь счастливое детство, как правило, связанное со старшими членами семьи: дед Арсения в «Лавре», бабушка в «Соловьёве и Ларионове» и «Брисбене», родители Иннокентия и отец Анастасии в «Авиаторе». С уходом старшего поколения и вылетом из семейного гнезда дом как место счастья, с которым «связывала пуповина», для героев перестаёт существовать: домов в их жизни будет много, но все они утрачивают своё «домовое качество» и становятся «местом жительства» [20, с. 33]

У Кристиана изначально нет места, с которым он «связан пуповиной».

Любое жильё воспринимается им не более чем место жительства, как и квартира, снятая для него родителями. Она находится на тихой мюнхенской улице Зондремайерштрассе, являющейся продолжением Английского сада, который был заложен в конце 18 века и, что важно отметить в контексте исследования, является местом культурной и исторической памяти Мюнхена и его жителей.

Итак, новая квартира – просторная, расположенная на двух этажах изящного коттеджа – казалось бы, должна подтвердить статус Кристиана как взрослого самостоятельного человека, но истинное взросление героя произойдет не здесь, хотя в квартире протекает некоторая часть его биографического времени. Именно здесь он знакомится с той сферой, которая для него прежде не существовала, – последними новостями. Новости, пожалуй, единственная нить, соединяющая его на тот момент с современностью. Всё остальное – это прошлое, начиная с места, где он обитает, и заканчивая его окружением.

Люди, окружающие Кристиана в начале романа, – пожилые, вокруг него нет ни одного молодого лица, ни одного сверстника. Даже человек, который «открывает» мир новостей для Шмидта, его сосед Кранц, – старик, а место альтернативной службы – дом престарелых. Переступая его порог, герой испытывает чувство, похожее на страх молодости перед старостью: «Мне почему-то подумалось, что ... все престарелые этого дома ... бросятся меня тискать и потащат по муравьиному в самые свои глухие закоулки». [22, с. 22] Интересно, что в романе дом назван *Домом* – так же, как Пушкинский Дом в книге воспоминаний «Дом и Остров, или Инструмент языка» [20]. Дом стал прощанием с детством и «положил начало моему знакомству с жизнью, о которой я знал очень мало. Он познакомил меня со смертью, о которой я знал ещё меньше». [22, с. 17]

Для Кристиана Дом становится материализованной историей каждого отдельно взятого человека, поэтому, вероятно, отмечается предельный лаконизм автора в описании помещений: они безлики, похожи на больничные палаты.

Дом в данном случае – просто серое панельное здание, собравшее под одной крышей живую историю, воплощённую не в деталях интерьера, не в изысках внешнего вида и внутреннего убранства, а в людях. Подопечные (как живущие в нём, так и находящиеся на попечении персонала и проживающие в собственных квартирах) – олицетворение прошлого, символ «старой Европы», прошедшей через Вторую мировую войну, пережившей ужасы Холокоста и постепенно умирающей, уходящей в небытие. *Болезнь, дряхление, смерть* – вот маркеры Дома, а значит, и уходящей Европы.

Время в Доме как бы остановилось, оно подчинено привычному распорядку: приём пищи, разговоры за столом – в основном воспоминания, занятия по интересам, процедуры... «Единственным событием, случившимся там время от времени, была смерть его престарелых обитателей. Это были не смерти, а именно смерть как постоянный признак этого заведения, как единый и непрерывный, ему свойственный процесс. Поэтому, строго говоря, даже смерть не являлась там событием, и время, лишённое для обитателей Дома всяких примет, незаметно переходило в вечность». [22, с. 109]

Здесь же вместе с Кристианом трудятся и люди среднего и зрелого возраста. Самые яркие и «знаковые» герои – это фрау Хоффман, бывшая модель, живущая для себя женщина лет пятидесяти, которая занимается с жильцами рисованием; и Шульц, массажист, оказывающий старикам (обоих полов) также и интимные услуги за определённую плату. Они, можно сказать, олицетворяют ценности современной Европы и в прямом смысле пытаются соблазнить Кристиана, который этому не чтобы не противится – он как будто безучастно наблюдает со стороны за своим красивым двойником и ждёт, чем всё закончится, однако ряд случайностей не даёт этому произойти.

За встречами и разговорами Кристиана с жильцами Дома явственно слышен голос автора и его позиция по отношению к историческим событиям как прошлого, так и настоящего.

Старики – это живая история, которая проходит через отдельно взятую жизнь. Фиксируя их воспоминания, молодой Кристиан практически сливается

с ними, смотрит на прошлое их глазами.

Фрау Вольф и Сара – две ипостаси войны, две её жертвы. Хотя для фрау Вольф жизнь и история никак не связаны (история, по её словам, «существует только для того, кто хочет обращать на неё внимание» [с. 61]), и все её воспоминания – это воспоминания о счастливой любви, о жизни с мужем, а для Сары всё пережитое напрямую связано с историческими событиями, обоих война отправила в вынужденное изгнание, лишила родных и, по сути, настоящего и будущего. И обе, потеряв смысл существования, возвращаются в Мюнхен. Обращает на себя внимание сходство в описании этих моментов на уровне даже образного ряда: для каждой из них символ счастливого детства – это Английский сад, и даже конкретно обозначенное место – старый бук, под которым они обе, не зная друг о друге, играли в детстве.

Сара	Фрау Вольф
<p>«Я вернулась не потому, что кого-то здесь простила, но и не затем, чтобы ежедневного стыдить немцев, как это делают некоторые люди моей крови. Я вернулась и не потому, что эта страна чем-то меня особенно привлекает; я не могу так сказать. Я вернулась, как <u>птицы</u> возвращаются в свои убогие скалы, как возвращается бумеранг, понимаете? Мне хотелось гулять по тем же дорожкам <u>Английского сада</u>, по которым до войны мы гуляли с родителями, видеть здешнюю мутную речку, которой так же, как мне, безразлично, кто сейчас в этом городе живёт». [22, с. 32]</p>	<p>«Сейчас я вернулась – непонятно зачем, но вернулась. Вернулась из какого-то упорства, словно хотела кого-то переспорить. А спорить не с кем. Я ждала возвращения пятьдесят лет и не заметила, как оно потеряло смысл. Иногда мне кажется, что я осталась там». [22, с. 61]</p> <p>«Фрау Вольф ... окажется в <u>Английском саду</u>. Она направится к Китайской башне или к <u>древнему раскидистому буку, под которым играла ещё в детстве</u>. Вернувшись под вечер в церковь, ... Фрау Вольф будет сидеть, упершись мокрыми руками в край скамьи и опустив голову. Острые её плечи</p>

<p>«... Сара показала на старое, окружное оградой <u>дерево</u> [бук]. – Давайте к нему подъедем. <u>В детстве я здесь часто играла</u>». [22, с. 115]</p>	<p><u>приподнимутся над головой на манер сложенных крыльев</u>». [22, с. 63]</p>
--	--

Эти героини не живут в Доме, они прикреплены к нему, поэтому не пересекаются в реальном времени и пространстве. Также они находятся по разным сторонам истории всеобщей, но их *личная история*, сошедшаяся в единой точке в пространстве воспоминаний детства, – то, что объединяет старую еврейку и вдову офицера СС.

Образ *сада или дачи* как символа воспоминаний о счастливых годах детства также будет преломлён в дальнейшем творчестве Е. Водолазкина в романе «Авиатор». Сюда же примкнёт и образ *пляжа*. Находясь после покушения в точке «нулевого» пространства-времени и наблюдая за как бы небывшим – за «воспоминаниями» людей, гибнущих во время нью-йоркского теракта 11 сентября, Кристиан увидит «вечерний пляж с его притихшими, совсем уже ручными волнами, звуками отдалённого шоссе и непонятно где играющего аккордеона серыми в прожилках слюды камнями, хранящими тепло до глубоко ночи. Стоя на этих камнях, надевать сандалии. Каждой клеточкой тела ощущать морскую соль и первую вечернюю свежесть...» [22, с. 316] (ср., например, с описанием дачи и пляжа на берегу Оредежи в Сиверской [18, с. 69-72]).

В какой-то момент для Шмидта Дом становится точкой пересечения прошлого (воспоминания постояльцев о событиях Второй мировой, о бомбёжках Дрездена), настоящего (бомбёжки Косово и Белграда) и будущего, связанного с появлением русской девушки Насти, студентки Мюнхенского университета, изучающей германистику, которая станет возлюбленной Кристиана.

Хронотоп, по Бахтину, «всегда включает в себя ценностный момент» [8], и если герой «существенно хронотопичен», то и он несёт в себе определённые

ценности. Так, если фрау Хоффман и Шульц – олицетворение ценностей современной «зрелой» Европы, то Настя – олицетворение вечных ценностей России. Она воплощает в себе лучшие черты женского национального характера: милосердие, духовность, преданность, любовь к ближнему.

С Настей в жизнь Кристиана входит Россия: девушка начинает обучать Шмидта русскому языку, а позже, по воле случая, они оказываются в Петербурге в гостях у Настиных родителей. Пожалуй, это то место, которое можно по-настоящему назвать домом: здесь уютно Кристиан поражён обилием книг и разнообразных мелочей на полках и в шкафах этой небольшой квартиры, и разительно отличается от той безликой сдержанности, к которой он привык в других европейских домах, из чего Шмидт заключает, что всё это составляет особый русский стиль. И это стиль не только декора, это стиль жизни – с совместными посиделками за вечерним чаем, воспоминаниями, смехом и уютным жёлтым светом от абажура над столом.

Будучи в Мюнхене, Настя знакомит Кристиана с князем Саввой Петровичем Голицыным, у которого жила некоторое время. Его дом – типичный европейский коттедж – «не содержал ничего такого, что заставляло бы предполагать русское происхождение хозяина» [Похищение, с. 93]: просторная гостиная с умеренным количеством мебели практически ничем не отличается от жилья самого Кристиана, и даже портреты предков князя несут на себе печать европейской скуки. Единственной русской чертой оказывается старинная икона Спаса Нерукотворного. Икона привлекает Кристиана своим спокойствием, «нездешностью», она как бы выпадает из общего пространства, живя в своём, особом времени.

С князем Голицыным связан и ещё один маркер пространства в романе – его загородный дом (*дача*), с которым в повествование входит усадебный хронотоп, отражающий в данном случае идеализирующую концепцию дворянской усадьбы как формы рая, небесной обители [61, с. 7] (отметим, что дача находится высоко в горах). Кристиан попадает туда после неудачного покушения на его жизнь. Время здесь течёт размеренно, спокойно, оно

циклично и подчиняется режиму перевязок и питания, как изначально было в доме престарелых.

В этом одновременно замкнутом (дача скрыта от внешнего мира, «невидима») и открытом (горы, скалы, луга) пространстве Кристиана перестаёт мучить чувство опасности, он наслаждается покоем, любовью Насти, тишиной, подчиняясь расслабляющему ритму течения жизни. На некоторое время это место становится *счастливым настоящим* Кристиана, как в поздних романах писателя дача / загородный дом станут символом *счастливого прошлого*.

Площадь. Мотив неожиданности, случайности – то, что определяет сюжетный ход, а значит, и хронотоп любого романа. Такой неожиданностью, перевернувшей жизнь Кристиана и Насти, становятся два события, которые можно рассмотреть как символические: во-первых оставленные для них умершей Сарой деньги на поездку в Париж, а во-вторых, пожар в Доме. Эти два события размыкают закрытое пространство прошлого, в котором находится Кристиан, и становятся для него в прямом и переносном смысле встречей с настоящим и путёвкой в будущее.

Профанный, локальный хронотоп, в котором до этого находился Кристиан (квартира, Дом, апартаменты князя Голицына), завершается, уступая место хронотопу *глобальному*. Размышляя об этом спустя год, он напишет, что с уходом из дома изменилось само качество его жизни, события приобрели «удивительную значимость и следовали одно из другого, как в киносценарии». [22, с. 164] Продолжая свои воспоминания рассуждениями об истории, Кристиан приходит к выводу, что «история – это всего лишь то, что мы думаем по поводу прошлого» [22, с. 165], и противопоставлять историю и литературу как реальность и вымысел – поверхностно, ибо «и исторический, и художественный тексты состоят из элементов того, что принято называть *объективной реальностью*, и в обоих случаях эти элементы связывает фантазия повествователя». [22, с. 165]

Париж, традиционно, – город любви. Именно здесь отношения Кристиана и Насти приобретают ту завершённость, к которой они оба стремились в

Мюнхене. И именно здесь Кристиан буквально становится «центром европейской истории», опять же во многом благодаря случаю, появлению *в нужное время в нужном месте*. Прогуливаясь по улицам Парижа, Кристиан и Настя попадают на площадь Трокадеро, где проходит антивоенная демонстрация. В этой точке пространства и времени повседневные события жизни Шмидта соединяются с историческими, они перестают быть противопоставленными: мировая история становится его личной повседневностью, а события частной жизни приобретают исторический характер, что для самого героя похоже на сон, на переход через границу реального и нереального.

Показывает Кристиану эту границу и помогает её переступить некто Анри, специалист по пиару, откомандированный для информационной поддержки Косовской войны из Брюсселя в Париж. Детали его внешнего облика – дорогой белый костюм денди и при этом «алая прядь в чёрных, тщательно зачёсанных и напомаженных волосах», взгляд, одновременно порочный и грустный, привлекательный и неприличный, а также место знакомства Анри и Кристиана – площадь, связанная с символикой карнавала, мистерии, где в данный момент тоже происходит в некотором роде карнавальное действие (демонстрация), дают возможность предположить, что этот герой – трикстер, «демонически-комический дублёр культурного героя, наделённый чертами плута, озорника» [51].

Сам Кристиан позже признается, что видел в Анри «собственное отражение – по зеркальному перевёрнутое – но моё». [22, с. 289] Трикстер не подчиняется общепринятым нормам, однако всё, что он делает, совершается не по его злому умыслу, а потому, что жизнь он воспринимает, как игру, и для него важен сам процесс игры. Но, затевая «игру без правил» (или игру против правил, которые не соблюдаются («а настоящая игра подразумевает джентльменство!» [22, с. 217]) , как в случае с Анри), он добивается и положительных результатов, хоть порой и неосознанно.

Герой, точнее, героиня подобного типа, Зоя, появится в «Соловьеве и

Ларионове». Анри – гей, что также может свидетельствовать о его inferнальной природе, так как «зачастую фигура трикстера проявляет половую изменчивость». [72] Обратив внимание на красивую пару, Анри предлагает Кристиану и Насте дать интервью для французского телевидения, но это предложение впоследствии перерастает в крупную и опасную игру – антиамериканскую кампанию, развёрнутую в прямом смысле одним человеком, Анри .

Интересно, что рассказ о «кухне» пиара, о том, как формируют общественное мнение СМИ, он ведёт в Диснейленде,водя героев от одного аттракциона к другому, предлагая им разнообразные *симулякры*, и это продуманный ход: «Когда я рассказываю о средствах массовой информации здесь и сейчас, я говорю вам: пресса – это что-то вроде Диснейленда. Несмотря на правдоподобность её фантомов, она имеет очень мало общего с действительностью» [22, с. 209].

Один из кульминационных моментов посещения Диснейленда – аттракцион «Из пушки на луну». Это развлечение практически зеркально отразит то, что произойдёт с жизнью Кристиана в дальнейшем: взлёт к самому верху, падение в тёмную бездну, бешеное, хаотичное движение, которым он не может управлять и каким-то образом повлиять на него, пока оно само собой не прекратится, подчиняясь велению невидимого механизма. Анри предлагает молодым людям участие в проекте «Похищение Европы», которой пора избавиться от влияния Америки. Для этого необходимо создать некую виртуальную, мифическую организацию, объединившую бы новую Европу, во главе с Кристианом, потому что «все прислушиваются к тому, что говорят красивые люди» [22, с. 233].

С этого момента жизнь Кристиана разворачивается в пространстве-времени не им придуманной игры, и здесь вновь на сцену выступает его двойник, сам же он наблюдает за собой как бы со стороны, порой ужасаясь происходящему и недоумевая, как он мог ввязаться в эту сомнительную историю. Этот же мотив «игры в чужую игру» получит развитие в «Соловьёве и

Ларионове», когда молодой аспирант, направляемый сотрудницей музея Зоей, будет искать недостающие страницы воспоминаний генерала Ларионова.

К площади с её мистерийным, карнавальным действием примыкает в «Похищении ...» и футбольное поле, где, по инициативе Анри, проводится матч с политическими деятелями «старой Европы», и всё это – звенья одной авантюрной цепи, игра случая, в которую герой вступил, казалось бы, по своей воле, однако не по своей инициативе, и это его тяготит, пугает и приводит в отчаяние.

С хронотоп площади связано как начало, так и окончание «политической карьеры» Кристиана: она началась на площади Трокадеро в Париже со знакомства с Анри и закончилась на театральной площади Дрездена горячей речью о недопустимости манипулирования США сознанием миллионов европейцев в целях создания видимости «справедливой войны»: «Мы создали мощную экономику, мы имеем замечательную музыку, литературу, философию. Так зачем же нам, спрашивается, эта война? Зачем мы унижаем самих себя? Кому мы хотим понравиться?» [22, с. 297]

Таким образом, хронотоп площади в данном тексте играет важную роль, «закольцовывая» линию глобального хронотопа, связанного с выходом героя на новый уровень самопознания.

Города. Стоит отметить, что ни один роман Водолазкина не обходится без топоса Петербурга. В «Похищении Европы» первоначально он упоминается в связи с появлением Насти (это её родной город): в связи с этим Кристиан пытается вспомнить то, что он знает о России, но ему на память приходит только «желеобразный бесформенный ком из зубцов кремлёвской стены, сталинских усов и «Лебединого озера» [22, с. 45]. «Мне почему-то казалось, что Петербург – единственный по-настоящему европейский город России. Всё, что в нём есть русского, это максимализм, с которым Пётр Великий доказывал неазиатскую природу своей империи». [22, с. 45] Как оказывается, это даже не его личное мнение, а впечатление одного из друзей отца Кристиана, который недавно оттуда вернулся. «Он сказал ещё, что Петербург выглядит более

европейским, чем сама Европа. Что это от Европы его, собственно, и отличает». [22, с. 45]

Кроме того, что Петербург упоминается как родной город Насти, молодую пару приглашают туда на открытие нового банкетного зала в гостинице «Европейская». Это первое настолько близкое знакомство Кристиана с Россией, и Петербург потрясает юношу не столько своим величием и роскошью, сколько своей трагической хрупкостью. Самое сильное впечатление производит на него «прежде невидное ... сочетание свинцового неба с золотом куполов и шпилей. <...> нездоровый, размытый свет, его струящаяся грусть по-настоящему брали за душу» [22, с.279-280]

Отдельного внимания в небольшом эпизоде о поездке в Петербург заслуживает местоположение квартиры Настиных родителей: она находится на Васильевском острове – в том самом месте, где жил сам Водолазкин, будучи аспирантом, где живут герои его «Соловьева и Ларионова» и «Авиатора» и которое он подробно описал в рассказе «Ждановская набережная между литературой и жизнью» [13], вплоть до текстуальных совпадений с указанными романами.

Однако в сценарии Анри Петербург – всего лишь один из множества географических объектов, где можно заработать некоторую долю популярности. Главный удар в противостоянии Америке, кульминацию всего действия он планирует в самом трагичном городе Германии, который подвергся жестоким и бессмысленным бомбардировкам в феврале 1945 года, Дрездене, организовав там антиамериканский митинг.

На следующий день, 10 июня 1999 года, война заканчивается. Америка не захватила Югославию, но успела испытать на её территории всё новейшее оружие, в том числе и ядерное, и получила военные базы в Косово. Настя проводит параллели между таким исходом и битвой под Москвой в 1941 году, когда никто не победил, но «миф о непобедимости захватчика был развеян». [с. 299] С окончанием этой войны оканчивается и политическая карьера Кристиана, но это не означает конца спектакля, придуманного и досконально

срежессированного Анри. С этого момента его политическое шоу выходит из-под контроля, развиваясь по правилам уже совсем других «режиссёров», и Кристиан начинает на себе испытывать, что значит «чёрный пиар»: в газетах в то же утро появляются сведения о его тайной связи с сербами через Настю, якобы дочь сербского генерала, о проплаченной Шмидту Россией антиамериканской кампании и т.п. Но скоро и это, и упоминания о катастрофических последствиях войны в прессе отходят на второй план, и, казалось бы, жизнь входит в привычное русло.

Глобальность хронотопа Мюнхена как политической арены для Кристиана опять сужается до бытового уровня, и Шмидт вновь может стать «невидимым», но неожиданно происходит покушение на Анри, затем его убийство и покушение на самого Кристиана, и только случайное возвращение Насти спасает Шмидта от мгновенной смерти.

Чтобы уберечь юношу, князь Голицын предлагает ему уехать в Россию, в один из отдалённых северных монастырей, где его никто не сможет найти. Так в повествование вступает один из традиционных хронотопов прозы Е. Водолазкина – хронотоп монастыря.

По сути, этот новый виток спирали в жизни Кристиана – возвращение в локальный хронотоп качественно нового уровня.

Дорога. Дорога – один из важнейших хронотопов в литературе. Это не только символ перемещения героя в пространстве. Как правило, это олицетворение его жизненного пути, становления.

У Е. Водолазкина нет ни одного романа, где главный герой не оказывался бы в пути: сначала герои покидают семейное гнездо, а затем, каждый по определённым причинам и с определёнными целями, отправляются странствовать. Интересен в этом отношении и «кочующий» из романа в роман «Робинзон Крузо» (за исключением «Лавра» – здесь одним из любимых произведений героя была «Александрия», средневековый переводной приключенческий роман-жизнеописание Александра Македонского).

Как правило, путешествия героев Водолазкина – это поиск себя.

Кристиан, подчиняясь правилам игры, переезжает из одного места в другое, из города в город, но до определённого момента о дороге как о символе не сказано ничего: описывается лишь его путь от квартиры до дома престарелых и обратно как знак определённой стабильности.

Впервые дорога как символ внутренних изменений героя появляется в романе после покушения на Кристиана, когда его везут на дачу князя Голицына. Символично, что дорога туда поднимается в гору, к облакам – она как бы отделяет прежнего, «земного» Кристиана, от того человека, которым он станет позже, в русском монастыре, а все события его предыдущей жизни с высоты полученного духовного опыта станут игрушечными, «картонными», нереальными, как равнина, всё более отдаляющаяся с каждым витком дороги и напоминающая макет, а не реальную местность. Реальностью оказывается непомерная величина пространства ущелья, в котором спряталась дача, словно именно в нём находит выражение идея всего большого, глобального.

Дорога Кристиана до монастыря, пожалуй, самая длинная во всей его жизни, и дело здесь не только в географическом расстоянии. Это очень трудный путь, своеобразный «воздушный порог», переход которого кардинально поменяет весь уклад жизни героя, его мироощущение и, в определённом смысле, самоидентификацию. Переступив его, Кристиан уже не будет прежним. Новое пространство-время кардинально поменяет его: из ребёнка, подчиняющегося чьей-то воле, перед читателем предстанет человека рефлексирующий и сомневающийся.

Монастырь. Хронотоп монастыря появляется на самых первых страницах романа, но читателю ещё неизвестно, *что* является для нарратора «здесь» и «сейчас», то есть где и в какой момент времени он находится, об этом можно судить лишь по деталям: «Будучи ограничен в передвижении (мы все здесь в этом ограничены), я нахожусь заодно и вне его [*прошедшего года – авт.*] пространства. Вывожу строку за строкой, ссутулившись над размякшей от сырости тетрадь. Тайком смотрю на себя со стороны. В сочетании со

сводчатым потолком помещения выгляжу очень живописно: так изображают средневековых хронистов. Я не виноват, что здесь такие потолки». [22, с. 9]

Монастырь – и это позже отмечает Шмидт – особое время и особое пространство. Здесь нет времени в его привычном смысле, и личная история Кристиана, «в высшей степени современная, немецкая и неправославная, пересеклась с историей затерянной на русском севере древней православной обители» [22, с. 354].

Сам монастырь не назван как конкретная географическая местность, и его история, кратко описанная Кристианом, созвучна истории многих русских монастырей: несколько веков процветания, затем семьдесят лет запустения и разрухи, восстановление на народные средства собственными силами немногочисленной монашеской братии. Можно предположить, что это одно из подворий (возможно, Вологодское) Кирило-Белозерского монастыря, являющегося одним из ключевых мест действия романа «Лавр» – расположен на севере, на берегу озера, настоятель – отец Кирилл, чьим небесным покровителем является преподобный Кирилл Белозерский, любимый святой брата Ионы, чьи жития он практически знает наизусть.

Как и в случае с «политическим» хронотопом, в этом новом для Кристиана пространстве-времени (как в бытовом, так и в самом высоком смысле), тоже появляются проводники: брат Иона и отец Никодим. Этот мотив «проводничества» по миру, новому для героя также будет характерен для позднего творчества Е. Водолазкина. Так, в «Соловьёве и Ларионове» это профессор Никольский и уже упоминавшаяся Зоя; в «Лавре» – юродивые Карп и Фома; в «Авиаторе» – доктор Гейгер и Настя. Как правило, проводники представляют собой «две стороны одной медали»: у них обязательно есть что-то общее, но они являют разные его ипостаси.

В «Похищении Европы» Иона – это образец детской, даже наивной православной веры. Отец Никодим – учёный, до пострига известный профессор-литературовед. В этом монастыре он изучает древние рукописи, делает их сопоставительное описание.

Иона знакомит Шмидта с бытом монастыря, с богослужебным правилом, с житиями святых, которые переписаны у него от руки в отдельную тетрадь, и через всё это, вероятно, сам того не подозревая, – с глубокой православной философией. Это ненавязчивое «введение в православие» происходит в условиях почти «буколического» топоса: на рыбалке, в живописных местах у стен монастыря, а также в поварне, где Иона чаще всего читает описание труда святого Кирилла. К слову, в поварне, на самом тяжёлом монашеском послушании, будет трудиться в конце жизни и Арсений, герой «Лавра».

Одной из важнейших деталей монастырского хронотопа являются икона и богослужения. Иконы, при всей непонятности их условности и символики, кажутся герою живыми, наполненными внутренним светом и глубиной. Православные же службы, с которыми, благодаря Насте, герой познакомился ещё в Мюнхене, открывают Шмидту не только новую грань времени («разрушенное» время, которое, соединив в себе все события, эпохи и пространства, «разбирается за ненадобностью», как строительные леса [22, с. 378]), но и новое понимание смысла жизни. В своих наблюдениях за монахами он начинает осознавать, что они, как и обитатели сгоревшего Дома в Мюнхене, чужды стремлению к будущему. Их время так же циклично, оно движется не вперёд, а по кругу; люди замкнуты на себе и уходят из времени – в Вечность. Однако, как уже было отмечено выше, эта *цикличность* качественного нового уровня, и, осознав это, герой высказывает ключевую мысль всего последующего творчества писателя: «Возвращаясь к одним и тем же праздникам, предлагая в урочные часы одни и те же молитвы, оно [*время – авт.*] вращалось вокруг своей оси – ежегодно, еженедельно и ежедневно. Мне казалось, что к этой оси оно и стремилось – к некоей точке, где всякое движение прекращается, и время себя окончательно исчерпывает. Это вращение ... не замыкается на самом себе. Оно впитывает в себя историю, которая теряет свою линейность, сворачивается в круг и предаётся общему вращению. <...> *Если время отсутствует, прошлое ничуть не хуже настоящего и существует наряду с ним* [выделено нами]». [22, с. 377-379]

Если Иона в своей безмятежности и невиданной силе религиозного чувства являет истинный пример монашества и открывает Кристиану эмоциональную природу православия, то отец Никодим, не уступая Ионе в религиозности и глубине веры, знакомит Шмидта с основами богословия, не только истолковывая для него Священное Писание, но и рассказывая об устройстве храма, о предназначении предметов в нём и о значении богослужения в целом.

Никодим знакомит Кристиана со своей концепцией истории, причинности и времени, настаивая на ограниченности двух последних, ибо причинно-следственные связи настолько глубоко запряты в истории, что сравнивать какие-то исторические события просто не имеет смысла, «история ничему не учит, потому что она не повторяется. Сочетание миллиона причин, приведших к определённому следствию, уже никогда не повторится. Почему же, скажите на милость, должно повториться само следствие?». [22, с. 382] И здесь вновь повторится любимая мысль Водолазкина, которую он будет повторять снова и снова в каждом своём романе: историю отрицать не имеет смысла, она есть, но «не вы созданы для истории, а история для вас. У вас есть своя собственная история – история вашей жизни. Если угодно, один год вашего детства для вас важнее всех египетских династий». [22, с. 382] Для доказательства своей концепции Никодим приводит в пример историю самого Кристиана со множеством неслучайных совпадений, предлагая толковать её как текст (что в получит дальнейшее развитие в романе «Соловьев и Ларионов»), чем, по сути, она уже сейчас является.

Глубоко погружившись в мир православия, Кристиан хочет принять эту веру, в чём однажды признаётся Никодиму и просит его совета. Никодим советует не торопиться: «Я не говорю вам: не делайте этого, я говорю: не торопитесь. ... У каждого свой путь. Для того, чтобы отказаться от своего пути, вам нужно его понимать» [с. 390] Дельнейший диалог о выборе, о множественности путей, перекликается с идеей Анри о множественности истин – это одна из внутренних параллелей романа.

Никодим просит Кристиана принять православие в Мюнхене, он не сомневается в том, что молодой человек вскоре покинет монастырь, но сам Кристиан в этом уже совсем не уверен. Перемены, которые произошли с ним здесь, делают невозможной саму мысль о том, что это «вневременное пространство можно сменить на суету мюнхенских улиц» [22, с. 393]. Утрачивая интерес к будущему, он будто бы перерождается, ощущая завершение определённого жизненного цикла.

В безмятежное настоящее, протекающее в локальном пространстве монастыря, вмешивается другое, глобальное прошлое: неудачливый убийца Кристиана находит его и в этом затерянном северном крае, пытаясь довести начатое до конца. Но на сей раз его пуля попадает в Иону, закрывшего Кристиана своим телом. Это момент, когда время повествования и повествователя синхронизируется. С документальной, фотографической точностью описывает Шмидт произошедшее, не упуская ни малейшей детали и не давая волю чувствам. Кристиан вновь сталкивается со смертью. Но эта не смерть обитателей Дома, которая воспринималась им несколько отстранённо, как нечто, не касающееся и не могущее его коснуться, и даже не смерть Анри, которую он даже не успел осознать.

Смерть Ионы кажется Кристиану совершенно невозможной, и даже описывая её, он избегает самого слова «смерть»: «Я не успел попрощаться с Ионой. Когда я пришёл, он уже *не был жив*» [22, с. 401], «мне было страшно коснуться Ионы *другого*. Того, что *было Ионой*» [22, с. 405]. Эта смерть потрясает его не столько самим своим фактом, сколько тем, что заставляет его в принципе переосмыслить свой путь: «Мне стало казаться, что Иона, занявший сегодня в могиле моё место, своё собственное, монашеское, оставил для меня. Я не мог понять, что сейчас происходит. Подходит ли к концу круг моей жизни в целом и в дальнейшем меня ждёт монастырское успокоение? В том, как события моей жизни выстраивались, мне виделась логика восхождения – от детской замкнутости на себе – через бурный роман с окружающим миром – к замкнутости другого уровня, замкнутости на Боге» [22, с. 406].

Итак, с одной стороны монастырь закольцовывает общую композицию романа (с его описания начинается «Похищение Европы», описание происходящих в нём событий – заканчивается). С другой, «рифмуясь» по определённым внешним признакам с домом престарелых – цикличность времени, локальность пространства, замкнутость обитателей на себе, их безболезненный переход из настоящего в вечность – монастырь, в отличие от него, подобно спирали, выводит героя на качественно новый уровень самоидентичности. Но эта спираль не замыкается: финал, как и в случае с «Соловьевым и Ларионовым» и «Авиатором», остаётся открытым.

В «Лавре», чтобы помочь герою найти Путь, автор опускает его на самое дно отчаяния, когда он теряет всё, чтобы, подобно библейскому Иову, затем всё обрести и так укрепить собственную веру. Какой путь выберет Кристиан? Мысль о встрече с Настей наполняет его счастьем, но теперь у него есть и иной камертон – Иона, что думает он о его выборе «там, где он сейчас? От всего огромного Ионы мне осталась лишь стопка тетрадей да жизнь, какой она должна быть. То зияние, которое образуется с уходом Ионы и Никодима, как раз и не даёт мне уехать. Оттуда такой сквозняк. Жизнь – какой она должна быть? <...> Разве потерянность этих снегов... требует моего присутствия меньше, чем Настя?» [22, с. 412].

II.2.3 Метафизический хронотоп в романе «Похищение Европы» как отражение «временных метаморфоз». События-рифмы

Один из главных хронотопов романа – метафизический. Он связан, в первую очередь, с воображаемыми путешествиями Кристиана, позже вместе с Настей, основанными на его «стремлении к невидимому присутствию» [22, с. 134].

В своих фантазиях он, при помощи шапки-невидимки, перевоплощений в мальчика-с-пальчик, животных, птиц и растений, оказывался в самых необыкновенных местах. Как признаётся сам герой, главной целью его путешествий было ощущение безопасности, не столько физической, сколько социальной, поэтому самой привлекательной формой невидимости до некоторого времени Кристиан считал подводную лодку капитана Немо.

Объясняя Насте причину своего пристрастия к невидимости, он говорит о том, что ему «нравилось созерцать этот мир и не быть созерцаемым, входить во все его уголки и не оставлять малейших следов» [22, с. 140]. Это стремление «быть и не быть одновременно» говорит о полнейшей социальной пассивности Кристиана. Он не стремится изменить мир, стать его активным преобразователем. Он – созерцатель. Самый большой его страх – потеря «невидимости», тем неожиданнее кажутся произошедшие с ним в дальнейшем события.

Оказавшись в центре политической игры, будучи её главным героем, который все время находится в окружении людей, Кристиан чувствует себя незащищённым и одиноким. Эти чувства трансформируются в щемящие и безнадёжные образы *пространства сна*, вроде пустого поля или зимнего пляжа. *Сны-пророчества* – важная часть повествования, особое пространство-время. Однажды Шмидту снится пророческий сон об убийстве Анри. Вспоминая о нём спустя год, в беседе с отцом Никодимом в монастыре, он знакомится с теорией

о. Павла Флоренского, согласно которой сон и реальность отражают друг друга, существуя как две параллельные действительности, в одной из которых – во сне – время «вывернуто наизнанку».

Сон-пророчество появляется в «Похищении..» неоднократно. Так, например, сон-обморок, последовавший за первым покушением на Кристиана, после смерти Анри, переносит героя в нулевое пространство-время («Не находился ли я там, где все события происходят одновременно, а значит – вне времени?» [с. 315]). Он предоставляет этому сну «развиваться в его вывернутой наизнанку хронологии» [с. 315] и видит ещё не произошедшие события 2001 года: арест Слободана Милошевича 1 апреля и террористический акт в Нью-Йорке 11 сентября. Если арест Милошевича в этом сновидении не производит никакого впечатления на Кристиана, то во втором случае он наблюдает за людьми, находящимися в башнях-близнецах, до, в момент и после взрыва, пытаюсь угадать, представить, проживают ли они остаток своей – несостоявшейся! – и уже прошедшей жизни в точке спрессованного времени, «почти не времени уже, а вне времени»? Вспоминают ли отдельные фразы, ощущения, впечатления, звуки, запахи – всё то, что составляло их собственную, личную историю?

Здесь мы вновь сталкиваемся с *авторской концепцией времени*: события не распределяются во времени равномерно, не заботясь об общем историческом ритме, и то, что является событием для одного, не обязательно станет таковым для другого. Шмидт в своём сне плачет о тех, кто мечется и погибает под бомбами, и о тех, кто спасается и живёт с этим воспоминанием – он плачет обо всём человечестве, погрязшем в войнах и вооружённых конфликтах. Он всеми силами желает прервать этот жуткий морок сна, но понимает, что должен досмотреть его до конца или хотя бы до того места, где его логика каким-то образом объяснится. И вскоре это происходит: следуя вывернутой хронологии сна, Кристиан оказывается в своей квартире, перед телевизором, где транслируется пресс-конференция по итогам войны с участием Мадлен Олбрайт, госсекретаря США с 1997 по 2001 год, после отставки получившую

прозвище «палач Сербии», и Билла Клинтона, президента США. ет считать истинные мысли политиков в режиме прямой трансляции. Всё происходящее на экране напоминает театр абсурда, фарс: Олбрайт и Клинтон пытаются доказать «необходимость войн во имя демократии» как национальной идеи с целью сохранения США в качестве мировой империи (скорее всего, во сне Кристиана отражаются уже осознанные им мысли, услышанные им во время посещения дома князя Голицына), а их диалог и вовсе напоминает частную, едва ли не «кухонную» беседу: он далёк от официоза и включает такие моменты, как подробное описание зашивания Олбрайт стрелки на колготках, её почти материнские жесты по отношению к президенту (обращение «Билл, детка», «друг мой»; стирание следов губной помады с его щеки пощипыванием пальцем; реплика в камеру «*трёт глаза: спать хочет*»), периодическая игра Клинтона на саксофоне. Апофеозом этого абсурда, доходящего до полного сюрреализма, становится совместное исполнение Клинтонем и Олбрайт известного адажио Томазо Альбиони, во время которого американский президент тоже переносится в метафизическое пространство своих фантазий, представляя себе почти по-голливудски смонтированные картины: неподвижных, нарядных, мёртвых детей, лежащих в колышущейся от ветра траве с широко открытыми от ужаса глазами, в которых отражаются натовские бомбардировщики. Однако Олбрайт возвращает его в реальность: «— Вы — неисправимый романтик, — покачала головой госсекретарша, не прекращая играть. — Нафантазировали себе всю эту красоту, не имея ни малейшего представления о том, что остаётся после наших бомб. Выбросьте всё это из головы! Никаких нарядных крестьян, никаких трепещущих прядей. Оторванные головы и разбросанные потроха — больше ничего. ... Не расстраивайтесь, друг мой. Все эти детские трупы не стоят ни единой вашей слезинки». [с. 326]

Временные метаморфозы как часть метафизического хронотопа присуща и началу романа. Так, ещё работая в Доме и воспроизводя воспоминания фрау Вольф, вдовы офицера СС, до смерти мужа прожившей с ним в вынужденном изгнании в Венесуэле, Кристиан как будто видит их «сквозь магический

кристалл», сам становится их частью, проникая не только в бывшее, но и в небывшее, как при многократном отражении: прошлое и не случившееся будущее оказываются более реальными, чем настоящее, они где-то существуют. Это и есть те самые «вынутые из времени» события, о которых Водолазкин позднее более развёрнуто выскажется в «Лавре».

Временная метаморфоза проявляется в изменении самой интонации и ритма повествования – меняется время глагольных форм (прошедшее – настоящее – будущее), проза становится ритмичной, автор использует лексические повторы, и благодаря этому перед читателем проходят практически кадры кинохроники (все выделения сделаны нами): «Фрау Вольф *говорила*, и в глазах её *отражался* маленький венесуэльский городок – кривые улочки, потрескавшиеся барокко церковей и их глухой, доисторический, какой-то доколокольный звон. Эти улочки *залиты* солнцем, и идущий по ним всегда ищет теневую сторону, но это почти невозможно – улочки *виляют*, поднимаясь вверх или сбегая вниз. ... В полдень с крепостной стены *стреляет* пушка. Её звук растворяется в ветре, запах банановых рощ смешавшем с ледяной свежестью горных вершин. Этот аромат вдыхала фрау Вольф, спускаясь от рынка к дому в конце 50-ых годов. Она – дама и ходит в обуви, в миниатюрных лаковых туфлях. Время от времени их чинит пожилой метис, сидящий на площади у церкви Святого Сердца. Проходя мимо церкви, фрау Вольф кивает метису. В лёгком сиреневом платье и белой шляпке с развевающейся лентой легко кивает метису. ... Фрау Вольф презирает сиесту и – как можно спать днём? – в полуденные часы занимается уборкой дома. Она переставляет с места на место разнообразные мелкие вещи, вытирая под ними пыль. ... После уборки она снова выходит на улицу и идёт к церкви Святого Сердца. На раскалённой площади никого. Фрау Вольф берётся за блестящую медь ручки и с усилием открывает массивную, в резных узорах, дверь. В церкви пусто и тихо. ... Фрау Вольф закрывает глаза и представляет себя в одной из мюнхенских церковей – с такими же гулкими плитами и почерневшим ликом Богородицы. Ей кажется, что, выйди она сейчас, её *встретит* осенний баварский дождь и

весёлый звон трамваев, поворачивающих на Людвигштрассе. Фрау Вольф *подставит* дождю лицо и, пройдя мимо здания Резиденции, окажется в Английском саду. Она *направится* к Китайской башне или к древнему раскидистому буку, под которым играла ещё в детстве. Вернувшись под вечер в церковь, мокрая и озябшая, будет вспоминать маленький знойный городок в Венесуэле. Фрау Вольф *будет сидеть*, упершись мокрыми руками в край скамьи и опустив голову. Острые её плечи приподнимутся над головой на манер сложенных крыльев. Она *будет смотреть*, как медленно стекают капли с её пальцев и как не намокает под ними полированное веками дерево» [с. 61-63]

Водолазкинской поэтике присуща эта кинематографичность с почти незаметным для читателя перетеканием настоящего в прошлое и будущее, из яви – в мечту, из невысказанных мыслей и даже «небывших» воспоминаний одного персонажа, «увиденных» глазами другого. Это один из основных приёмов изображения времени и в «Соловьеве и Ларионове», и в «Лавре», и в «Авиаторе».

События-рифмы. В интервью журналу «Прочтение» [34] Евгений Водолазкин, рассуждая о ключевых мотивах своего последнего романа, упомянул о рифмованности событий как всеобщей истории, так и истории отдельного человека. Эти «рифмы», по мнению писателя, необходимы для того, чтобы пережитые события, повторившись и будучи осознанными, стали опытом. Об этом же идёт речь и на страницах «Похищения Европы»

Вспоминая последние дни своей «политической карьеры», Шмидт отмечает странную повторяемость происходящего, «рифмованность» событий, которые порой даже не связаны между собой: в одной клинике умирают Сара и Анри; происходит покушение на Анри и самого Кристиана; затем покушение на Анри и его смерть и второе покушение на Шмидта и смерть спасающего его монаха Ионы; рассказ Сары о её бегстве ради спасения и о расставании с родителями – и бегство самого Кристиана из Европы в Россию и его расставание с Настей. Это наличие внутренних рифм и «параллельных мест» повествования приводят к выводу, что жизнь – целое, что «прошлое – реально,

и по-своему, по-прошлому – продолжается, являясь время от времени в новом обличье». [с. 311]

Мотив повторяемости событий, их «рифмованности» не только *в*, но и *вне* конкретного пространства и конкретного времени, получит своё развитие во всех последующих романах Е. Водолазкина: генерал Ларионов в самый критичный и трагический момент своей жизни в буквальном смысле воспроизводит до мельчайших подробностей пространство своих детских воспоминаний; Арсений проживает жизнь за умершую по его вине Устину, «зарифмовав» в конце жизни смерть её и младенца с жизнью Анастасии и её новорождённого ребёнка; Иннокентий Платонов, Настя и доктор Гейгер пишут воспоминания о бывшем и небывшем, «рифмуя» их друг с другом; Глеб Яновский пытается воссоздать время своей молодости, практически досконально повторяя предметный мир первого празднования нового года со своей будущей женой.

Заключение

Нами было проведено исследование хронотопической организации романов Евгения Водолазкина на примере его романа «Похищение Европы». Несмотря на то, что сам автор не считает его удачным, роман представляет интерес с точки зрения заложенных в него тенденций, нашедших отражение в позднем творчестве писателя, вплоть до его последнего романа, вышедшего в декабре 2018 года.

Е. Водолазкин характеризует свой первый роман как публицистический, автор-повествователь называет «записками», а один из героев – романом о воспитании, о становлении личности. Эти обозначения жанра определяют и специфику хронотопа произведения.

В становлении героя романа мы выделили ряд важнейших этапов, связанных с хронотопами дома, площади (города), дороги, монастыря. Эти хронотопы можно разделить на хронотоп прошлого (памяти), настоящего, будущего, хронотоп вечности, метафизический хронотоп («невидимость» и «виртуальные путешествия» в этом состоянии, сон, обморочные видения).

Дома как родового гнезда, где происходит взросление и мужание человека, у героя первого романа Водолазкина нет. Пожалуй, это единственный герой Водолазкина, у которого, по сути, нет детства. Для героев последующих романов дом – это в первую очередь счастливое детство, как правило, связанное со старшими членами семьи: дед Арсения в «Лавре», бабушка в «Соловьёве и Ларионове» и «Брисбене», родители Иннокентия и отец Анастасии в «Авиаторе». Образ *сада или дачи* как символа воспоминаний о счастливых годах детства найдет преломление в дальнейшем творчестве Е. Водолазкина в романе «Авиатор».

С хронотопом площади связано начало и окончание «политической карьеры» Кристиана: она началась на площади Трокадеро в Париже со знакомства с Анри и закончилась на театральной площади Дрездена горячей

речью о недопустимости манипулирования США сознанием миллионов европейцев в целях создания видимости «справедливой войны».

У Е. Водолазкина нет ни одного романа, где главный герой не оказывался бы в пути: сначала герои покидают семейное гнездо, а затем, каждый по определённым причинам и с определёнными целями, отправляются странствовать. Интересен в этом отношении и «кочующий» из романа в роман «Робинзон Крузо».

Как правило, путешествия героев Водолазкина – это поиск себя. Кристиан, подчиняясь правилам игры, переезжает из одного места в другое, из города в город, но до определённого момента о дороге как о символе не сказано ничего: описывается лишь его путь от квартиры до дома престарелых и обратно как знак определённой стабильности.

Монастырь закольцовывает общую композицию. «Рифмуясь» по определённым внешним признакам с домом престарелых, монастырь, в отличие от него, подобно спирали, выводит героя на качественно новый уровень самоидентичности. Но эта спираль не замыкается: финал, как и в случае с «Соловьёвым и Ларионовым» и «Авиатором», остаётся открытым.

Один из главных хронотопов романа – метафизический. Он связан, в первую очередь, с воображаемыми путешествиями Кристиана. Он не стремится изменить мир, стать его активным преобразователем. Он – созерцатель. Оказавшись в центре политической игры, будучи её главным героем, который все время находится в окружении людей, Кристиан чувствует себя незащищённым и одиноким. Эти чувства трансформируются в щемящие и безнадёжные образы пространства сна, вроде пустого поля или зимнего пляжа. Сны-пророчества – важная часть повествования, особое пространство-время.

Временная метаморфоза проявляется в изменении самой интонации и ритма повествования – меняется время глагольных форм (прошедшее – настоящее – будущее), проза становится ритмичной, автор использует лексические повторы, и благодаря этому перед читателем проходят практически кадры кинохроники. Поэтике Водолазкина присуща эта кинематографичность с

почти незаметным для читателя перетеканием настоящего в прошлое и будущее, из яви – в мечту, из невысказанных мыслей и даже «небывших» воспоминаний одного персонажа, «увиденных» глазами другого.

Мотив повторяемости событий, их «рифмованности» не только *в*, но и *вне* конкретного пространства и конкретного времени, получит своё развитие во всех последующих романах Е. Водолазкина. Так, генерал Ларионов в самый критичный и трагический момент своей жизни в буквальном смысле воспроизводит до мельчайших подробностей пространство своих детских воспоминаний. Арсений проживает жизнь за умершую по его вине Устину, «зарифмовав» в конце жизни смерть её и младенца с жизнью Анастасии и её новорождённого ребёнка. Иннокентий Платонов, Настя и доктор Гейгер пишут воспоминания о бывшем и небывшем, «рифмуя» их друг с другом. Глеб Яновский пытается воссоздать время своей молодости, практически досконально повторяя предметный мир первого празднования нового года со своей будущей женой. Таким образом, в первом опыте писателя Водолазкина заложены тенденции, нашедшие отражение в позднем творчестве писателя.

Библиографический список

1. Августин Аврелий. Исповедь. Петр Абелар. Источник моих бедствий
2. Ахундова И.Р. Проблема художественного пространства в творчестве Ф.М. Достоевского / Институт мировой литературы РАН. М., 1998
3. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика
4. Бахмутский В.О. О пространстве и времени во французском реалистическом романе XIX века (Бальзак и Флобер) // Проблемы времени в искусстве и кинематограф. – М., 1972. – с. 43
5. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики
6. Бахтин М.М. К философии поступка // Философия и социология науки и техники: 1984-1985. – М., 1986
7. Бахтин М.М. Проблема текста // М.М.Бахтин // Собрание сочинений. Т. 5. Работы 1940 — 1960 гг. М.: «Русские словари», 1997. С.306 — 326.
8. Бахтин, М.М. Формы времени и хронотопа в романе / М.М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики. – М., Художественная литература, 1975 с. 400
9. Бергсон А. Материя и память
10. Библер В.С. От наукоучения к логике культуры. Два философских введения в 21 век
11. Болотнова Н.С. Филологический анализ текста: учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. Заведений. 2-е изд., доп. / Н.С. Болотнова. Томск: Изд-во Томского гос. пед. ун-та, 2006. 631 с.
12. Борисова С.А. Пространство — Человек — Текст / С.А.Борисова. Ульяновск: УлГУ, 2003
13. В Питере жить: от Дворцовой до Садовой от Гангутской до Шпалерной. Личные истории / Сост. Наталия Соколовская, Елена Шубина. – Москва : Издательство АСТ : Редакция Елены Шубиной, 2017. – 524 с.

14. Валгина Н.С. Теория текста: Учебное пособие / Н.С.Валгина. М.: Логос, 2003. 280 с.
15. Визель М. *«Я был бы неплохим древнерусским писателем». Победитель «Большой книги» Евгений Водолазкин – о сильных чувствах на историческом фоне.* – <https://iz.ru/news/562562>
16. Водолазкин Е. Похищение Европы : Роман. – СПб. : Logos, 2005 – 416 с.
17. Водолазкин Е. Похищение Европы : Роман. – СПб. : Logos, 2005 – 416 с.
18. Водолазкин Е.Г. Всемирная история в литературе Древней Руси
19. Водолазкин, Е.Г. Авиатор : роман / Евгений Водолазкин. – Москва : Издательство АСТ : Редакция Елены Шубиной, 2017. – 410 с. – (Новая русская классика)
20. Водолазкин, Е.Г. Брисбен : роман / Евгений Водолазкин. – Москва : Издательство АСТ : Редакция Елены Шубиной, 2019. – 410 с. – (Новая русская классика)
21. Водолазкин, Е.Г. Дом и остров, или Инструмент языка : [эссе] / Евгений Водолазкин. – Москва : Издательство АСТ : Редакция Елены Шубиной, 2017. – 384 с. – (Новая русская классика)
22. Водолазкин, Е.Г. Лавр : роман / Евгений Водолазкин. – Москва : Издательство АСТ : Редакция Елены Шубиной, 2016. – 440 с. – (Проза Евгения Водолазкина)
23. Водолазкин, Е.Г. Совсем другое время : роман, повесть, рассказы / Евгений Водолазкин. – Москва : Издательство АСТ : Редакция Елены Шубиной, 2017. – 477 с. – (Новая русская классика)
24. Гиндин С.И. Внутренняя организация текста: Элементы теории и семантический анализ: Автореф. дис....канд. филоф. наук. / С.И.Гиндин. М., 1972. - 23 с.
25. Голованов И.А. Категории пространства и времени в современном несказочном фольклоре Урала. Журнал «Традиционная культура», № 4, 2010 г. – стр.55-64
26. Гребенникова Н.С. Пространство и время в современной прозе

- 27.Гримова О.А. Нарративная интрига в современном романе (Е.Г. Водолазкин «Соловьев и Ларионов») – Культурная жизнь Юга России, № 1 (56), 2015 – с. 60-62
- 28.Гумбрехт Х.У. Современная история в настоящем меняющемся хронотопе
- 29.Гуссерль Э. Феноменология внутреннего сознания времени
- 30.Давыдова Т.Т., Пронин В.А. Художественное время и художественное пространство в литературном произведении
- 31.Дедова М.Е. Пространство и время в литературе
- 32.Днепров Р. Идеи времени и формы времени
- 33.Доброхотов А. Мир как имя // Логос, 1996, №7, с. 47 — 61
- 34.Евгений Водолазкин: «Я быстро забываю написанное – иной раз в буквальном смысле» - https://evgenyvodolazkin.ru/4193_evgenij-vodolazkin-ya-bystro-zabyvayu-napisannoe-inoj-raz-v-bukvalnom-smysle/
- 35.Жучкова А.В. Концепция времени в романе Е. Водолазкина «Лавр» – Филологические науки, № 2, 2015 – с. 50-56
- 36.Ивашева В.В. Время — пространство в литературе
- 37.Иконникова, с. 69
- 38.Калдыбекова Ж.А. Художественное время в романе Е. Водолазкина «Лавр» – Наука и современность – 2015, с.103-107
- 39.Кант И. Сочинения: В 6-ти т. Т. 3. – М., 1964 – с. 138
- 40.Категория хронотопа в свете современных научных концепций литературоведения [Текст] // Филологические науки в России и за рубежом: материалы междунар. науч. конф. (г. Санкт-Петербург, февраль 2012 г.). — СПб.: Реноме, 2012. — С. 6-9.
- 41.Каширина И. Игры со временем. Евгений Водолазкин о своём отношении к хронографии. - <http://bloknot.site/vodolazkin/>.
- 42.Кийко Е.И. «Восприятие Достоевским неэвклидовой геометрии» в сб. «Достоевский: Материалы и исследования». Вып. 6. Л., 1985
- 43.Кубрякова Е.С. Язык пространства и пространство языка: к постановке проблемы / Е.С.Кубрякова // Изв. РАН. СЛЯ. Т. 56. 1997. №3

44. Кучина Т.Г., Ахапкина Д.Н. «Конвертировать бытие в слово»: Homoscribens в прозе Евгения Водолазкина. – Вестник КГУ, № 6, 2016 – с. 105-108
45. Локк Д. Избранные философские произведения: В 2-х т. Т. 1. – М., 1960 – с.219
46. Лосский Н.О. Учение о перевоплощении. Интуитивизм
47. Лотман Ю.М. Текст в тексте // Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб.: Академический проект, 2002 – стр.264
48. Лученко К. Евгений Водолазкин: Человек в центре литературы. – <https://www.pravmir.ru/chelovek-v-centre-literatury/>
49. Маглий А.Б. Жанровое своеобразие романа Е. Водолазкина «Лавр» – Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 2015. № 1 – с. 177-186
50. Маркова Т.Н. Современная проза: конструкция и смысл (В. Маканин, Л. Петрушевская, В. Пелевин): Монография. – М.: Изд-во Моск. гос. обл. ун-та, 2003. – 268 с. – стр.141
51. Матвеева, Т.В. Текстовая категория / Т.В. Матвеева // Стилистический энциклопедический словарь русского языка / Под ред. М.Н. Кожинной. М., Флинта: Наука, 2006
52. Мелетинский Е.М. Мифологический словарь. – М., Советская энциклопедия, 1991 г. – 672 с. – электронный ресурс: <http://bibliotekar.ru/mif/195.htm>
53. Орлова Е. Хронотоп в романе Е. Водолазкина «Лавр» – Эстезис. Журнал о литературе. – № 11 (20) декабрь 2017]
54. Оробий С. Евгений Водолазкин и его времена. – <http://litteratura.org/criticism/241-sergey-orobiy-evgeniy-vodolazkin-i-ego-vremena.html>
55. Паньков Н. Позвольте представить: «Диалог. Карнавал. Хронотоп»

56. Папина А.Ф. Текст: его единицы и глобальные категории: Учебник для студентов-журналистов и филологов / А.Ф. Папина. М.: Едиториал УРСС, 2002. 368 с.
57. По Э.А. Эврика. Поэма в прозе (Опыт о вещественной и духовной Вселенной) – М.: Эксмо, 2008. - с. ...
58. Повалко П.Ю. Пространство и время как категории художественного текста // Вестник РУДН, серия *Теория языка. Семиотика. Семантика*. 2016. № 3 – с. 106-112
59. Подорога В.А. Двойное время // Феноменология искусства
60. Подорога В.А. Метафизика ландшафта.
61. Пономарев М.В. История стран Европы и Америки в Новейшее время : учеб. – М. : ТК Велби, Изд-во Проспект, 2006. – 408 с. – с. 386
62. Попова О.А. Образ дворянской усадьбы в русской прозе конца XIX – начала XX веков. – автореферат диссертации на соискание учёной степени кандидата филологических наук. – Пермь, 2007 г. – 22 с. – с. 7
63. Ритм, пространство и время в литературе и искусстве: Л. Наука, 1974
64. Сейбель Н.Э. Оппозиция и трансформации
65. Сливичка О.В. Космос и душа человека
66. Солдаткина Я.В. Категория времени в современной русской прозе (М. Шишкин, М. Петросян, Е. Водолазкин). – Вісник Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля. Серія «Філологічні науки», 2013, № 2 (6) – с. 271-280
67. Солдаткина Я.В. Мотивы прозы А.П. Платонова в романе Е.Г. Водолазкина «Авиатор» – Rhema. Рема. № 3, 2016 – с.19-28
68. Тамарченко Н.Д. Хронотоп // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н. Николюкина. Институт научн. Информации по общественным наукам РАН. – М.: НПК «Интелвак», 2001. – 1600 стб. – стб.1173
69. Тамарченко Н.Д. Читатель и внутренний мир литературного произведения

70. Теория литературы: Учеб. Пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: В 2 т. / Под ред. Н.Д. Тмарченко. – Т. 1 : Н.Д. Тмарченко, В.И. Тюпа, С.Н. Бройтман. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. – М.: Издательский центр «Академия», 2004, – 512 с. – стр. 180
71. Топоров В. Миф. Ритуал. Символ. Образ
72. Топоров В.Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура / Отв. ред. Цивьян Т.В. – Москва.: Наука, 1983 - с. 227-285
73. Трикстер : материал из Википедии – электронный ресурс : https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D1%80%D0%B8%D0%BA%D1%81%D1%82%D0%B5%D1%80#cite_note-bibliotekar-1
74. Трофимова Н.В. Традиции древнерусской литературы в романе Е.Г. Водолазкина «Лавр» – Rhema. Рема. № 2, 2016 – с. 7-20
75. Тураева З.Я. Категория времени: Время грамматическое и время художественное / З.Я. Тураева. М., 1979
76. Фаликова Н.Э. Хронотоп как категория исторической поэтики
77. Фаликова Н.Э. Хронотоп как категория исторической поэтики [Текст] // ??? – с.45
78. Философский энциклопедический словарь / Под ред. Е.Ф. Губского (отв. ред.), Г.В. Кораблевой, В.А. Лутченко. М.: ИНФРА-М., 2006. 576 с.
79. Философский энциклопедический словарь, с. 369, 337, 541 (М., 1997)
80. Флоренский П. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительном произведении
81. Флоренский П. Столп и утверждение истины. - М., 1990, Т1, Ч1
82. Флоренский П. У водоразделов мысли
83. Фрэнк Д. Пространственная форма в современной литературе // Зарубежная эстетика и теория литературы 19-20 вв. - М. 1987
84. Хайдеггер М. Время и бытие. Статьи и выступления. М.: Республика, 1993

- 85.Чернухина И.Я. Элементы организации художественного прозаического текста / И.Я.Чернухина. Воронеж: Изд-во ВГУ, 1984. 115 с.
- 86.Шатин Ю.В. В поисках утраченного пространства (Блок, Белый, Мандельштам)
- 87.Шопенгауэр А. О четверояком корне закона достаточного основания. – М.: Наука, 1993
- 88.Шутая Н.К. Базисная топология в романе Е. Водолазкина «Лавр» - Литературоведение, № 11 (65) 2016 Ч. 1 – с. 56-58
- 89.Юнг К. Человек и его символы
- 90.Яковлева Е.С. Фрагменты русской языковой картины мира (модели пространства, времени, восприятия) / Е.С.Яковлева. М.: Гнозис, 1994. 343с.